Sammlung
illustrierter
Monographien

Der Holzschnitt

von

Dr. Max Osborn

Liebhaber-Ausgaben

Sammlung
Illustrierter Monographien

Herausgegeben in Verbindung mit Anderen

von

Hanns von Zobeltitz

16.

Der Holzschnitt

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

Der Holzschnitt

Von

Dr. Max Osborn

Mit 16 Kunstbeilagen und 139 Textabbildungen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Vorbemerkung.

Es ist gewiß ein Wagnis, auf wenigen Druckbogen einem größeren Publikum die gesamte Entwicklung der Holzschnittkunst vorführen zu wollen, und bei der gewaltigen Fülle des Materials, bei der Notwendigkeit, die technische wie die künstlerische Seite des Gegenstandes gleichermaßen zu berücksichtigen, und bei den Schwierigkeiten, welche die zahlreichen noch offenen Probleme der älteren Zeit sowie der Mangel an wissenschaftlichen Vorarbeiten für weite Strecken des großen Gebietes mit sich bringen, kann das Resultat nicht wohl mehr sein als eine historische Skizze. Man wird es darum nicht unberechtigt finden, wenn diese erste zusammenfassende Sichtung des überreichen Stoffes ihr Hauptaugenmerk auf die Schilderung der Taten und Schicksale des Holzschnitts in Deutschland gerichtet und hier wieder die neuere Zeit ausführlicher behandelt hat als die ältere, die bisher von der Forschung bevorzugt worden ist.

Ein grundlegendes und eingehendes Werk über die Geschichte des Holzschnitts bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts ist uns allerdings auch erst in den letzten Monaten geschenkt worden: die glänzende, umfangreiche Darstellung von Paul Kristeller „Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten“ (Berlin 1905), die ich, dank dem freundlichen Entgegenkommen des Verfassers, noch bei der Fertigstellung der vorliegenden Monographie in den Korrekturbogen lesen und nutzen konnte. Kristeller hat auch in einem Anhang die wichtigsten älteren Schriften für die von ihm behandelte Periode verzeichnet, so daß ich mich damit begnügen kann, den Leser, der näheren Aufschluß sucht, darauf zu verweisen. Für das neunzehnte Jahrhundert kommen dann von früheren Publikationen zunächst in Betracht: „Die vervielfältigenden Künste der Gegenwart. Bd. 1: Der Holzschnitt“, redigiert von C. von Lützow (Wien 1886); die „Meisterwerke der Holzschneidekunst“, eine von J. J. Weber in Leipzig seit 1879 herausgegebene Sammlung; „Mustersammlung von Holzschnitten aus englischen, nordamerikanischen, französischen und deutschen Blättern“ von F. Lipperheide (Berlin 1885) und „Bilderalbum zur neueren Geschichte des Holzschnitts“ von H. Lücke (Leipzig 1877). Für die Geschichte des ostasiatischen Holzschnitts: die „Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts“ von W. von Seidlitz (Dresden 1897), „Der japanische Farbenholzschnitt“ von Friedrich Perzyński (Berlin 1903) und der Katalog der Ausstellung des Berliner Kunstgewerbemuseums im Frühjahr 1905.

Niemand kann die Schwächen eines Buches wie des vorliegenden klarer erkennen als der Verfasser, der in langer Arbeit mit dem Stoff zu ringen hatte, um nicht den Rahmen dieser Monographiensammlung zu sprengen. Täglich hat er dabei die Wahrheit des hübschen Gelehrtenwortes erfahren, das Albert Köster einmal in das Album der Berliner Germanisten schrieb: „Das Schwierigste am Sammeln ist das Fortwerfen.“

Berlin, August 1905.

M. O.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/derholzschnitt00osbo

Abb. 1. Albrecht Dürer: Bildnis des kaiserlichen Rates Ulrich Varnbüler. 1522. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 30.)

Abb. 2. Reißer (Zeichner) und Formschneider bei der Arbeit.
Aus dem Signet des Wolfgang Kilian vom Jahre 1623.

Der Holzschnitt.

Keine Kunstübung ist von Hause aus so eng mit dem innersten Wesen unseres Volkes verwachsen wie der Holzschnitt, keine hat so treu wie er die deutsche Seele abgespiegelt. Mit der kraftvollen Schlichtheit, der derben Naivität und der oft eckigen Schwerfälligkeit, die seine Technik mit sich bringt, hat er in der zugleich sparsamen und vielsagenden Schrift seiner Linien von den Zeiten, da Deutschland eine unvergleichliche, später verloren gegangene und noch nicht wieder errungene nationale Kultur besaß, den eindringlichsten Bericht geliefert. Weit über den Kreis seiner ursprünglichen Bedeutung hinaus ist uns das Wort „holzschnittartig“ eine Bezeichnung für künstlerische Äußerungen bestimmter Art geworden, von denen wir fühlen, daß sie mit allen Fasern tief im Boden unseres Vaterlandes wurzeln. Die seltsame Mischung von Derbheit und Innigkeit, von Energie und Verträumtheit, die für deutsches Wesen charakteristisch ist, hat nirgends klareren Ausdruck gefunden als in den Erzeugnissen der Holzschneidekunst, solange diese auf dem Wege blieb, der ihr natürlich war. Diese Kunst hat unseres Volkes Schicksale mitgemacht, sie ist mit ihm gestiegen und gesunken, und geriet völlig in Verfall, als Deutschlands Macht zerbrochen daniederlag. Aber sie kam auch aufs neue in die Höhe, als der deutsche Geist wieder zur Herrschaft emporstieg, und wenn infolge der allgemeinen künstlerischen Verhältnisse alsbald der merkwürdige Fall eintrat, daß der Betrieb des Holzschnitts bei uns unter dem Einfluß des Auslandes umgestaltet wurde, so fehlte es doch nie ganz an Kräften, die das nationale Erbe der Vergangenheit übernahmen und in Treue pflegten. Über die Jahrhunderte des Niederganges hinweg reichen sich Dürer und Holbein mit Menzel, Schwind, Ludwig Richter und Rethel auch in der Liebe zum Holzschnitt die Hände.

Der Holzschnitt ist der ältere Bruder der Buchdruckerkunst. Die Zeit am Ende des Mittelalters, die von der Sehnsucht nach gegenseitiger Mitteilung beherrscht war, gab sich mit dem Worte nicht zufrieden, sondern verlangte zugleich mit demselben Ungestüm nach dem anschaulichen Bilde. Aber es war nicht allein die innere Ähnlichkeit des Wesens, es war auch die Verwandtschaft des äußeren technischen Betriebes, durch die Buchdrucker- und Holzschneidekunst aneinander gefesselt wurden. Denn ebenso wie der Letterndruck ist der Holzschnitt ein „Hochdruck“, das heißt: bei der Herstellung seiner Blätter wird das Bild dadurch gewonnen, daß seine Linien in gleicher Weise reliefartig aus der Holzplatte

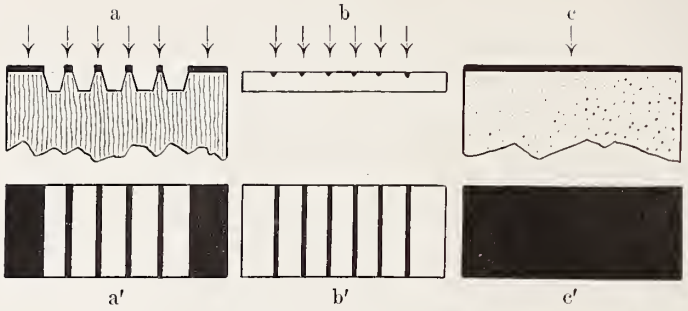


Abb. 3. Schematische Darstellung des a Hoch- (Holzschnitt), b Tief- (Kupferstich) und c Flachdruckes (Lithographie).
a vier in Holz geschnittene Linien, b sechs in Kupfer gestochene Linien, c Steindruck mit aufgetragener Farbschicht. a′, b′, c′ sind die Drucke der oben im Querschnitt gegebenen Platten, während die Pfeile auf die Farbe verweisen. (Zu Seite 2.)

herausgearbeitet werden, wie die verstellbaren Lettern des Setzers aus dem Guß als kleine Reliefs hervorgehen. Der Holzschneider nahm ein Stück festen Holzes, in der Regel Birnbaumholz, das der Länge nach, also in der Richtung der Fasern geschnitten war; auf diesen Holzstock wurde zunächst die Zeichnung aufgetragen, und die Aufgabe des Formschneiders war nun die: in der bisherigen Oberfläche nur die aufgezeichneten Linien in ihrer geringen Breite stehen zu lassen, alles andere jedoch mit Hilfe des Messers fortzuschneiden (Abb. 2, 3 u. 7). Wenn man über den also bearbeiteten Holzstock den mit Druckerschwärze gefüllten Ballen rollen ließ, so nahmen nur die hohen Stellen die Schwärze an, während die tiefer gelegenen davon unberührt blieben (s. Abb. 3), und wenn man schließlich einen Bogen Papier über die geschwärzte Platte legte und mit der Hand, unterstützt von einem Reiber, oder später mit der Presse dagegen drückte, so erschien das Bild im schwarzen Abdruck im Gegensinne, d. h. wie im Spiegel gesehen, auf der weißen Fläche. Durch diesen technischen Vorgang unterschied sich der Holzschnitt von vornherein wesentlich von dem Kupferstich, dem ältesten Repräsentanten des sogenannten „Tiefdrucks“; denn bei diesem besteht das Verfahren darin, daß der Stecher das Bild in die Kupferplatte einritzt, so daß die Linien tiefer liegen als die Oberfläche der Platte. Der Kupferstecher geht dann weiter in der Art vor, daß er beim Einschwärzen der Platte die Farbe in die Vertiefungen dringen läßt, während er die Oberfläche sauber hält; und der Druck des Kupferstichs vollzieht sich so, daß das angefeuchtete Papier gegen die Platte gepreßt wird und die Farbe aus den Vertiefungen in sich aufnimmt. Neben diese beiden alten Hauptarten der graphischen Kunst, den Hochdruck und den Tiefdruck, tritt erheblich später, zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, als drittes Reproduktionsverfahren der „Flachdruck“: die Lithographie, bei welcher der Abdruck von der Fläche des bearbeiteten Steines aus geschieht, indem diese die Druckfarbe annimmt oder ablehnt, ohne daß eine Veränderung der Fläche, sei es durch Wegschneiden der

Abb. 4. Stempeldruck der sechsten Legion etwa vom Jahre 100 n. Chr. auf dem Ziegelstein einer römischen Wasserleitung zu Aachen. Natürliche Größe. (Zu Seite 3.)

Abb. 5. Zeugdruck auf hellbrauner Seide in roter Farbe aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts. Verkleinert. Nach: T. O. Weigel und Dr. Ad. Zestermann, „Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift", Verlag von T. O. Weigel in Leipzig. (Zu Seite 4.)

Diese Vorbereitungsperiode umfaßt einen weiten Zeitraum. Sie erstreckt sich von den großen Kulturen des Altertums bis etwa in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung. Wir besitzen zahlreiche Zeugnisse dafür, daß bereits den Alten das Prinzip des Hochdrucks wie des Tiefdrucks vertraut war. Die Metallgravierung war von jeher bekannt; bronzene Gefäße, Spiegel, Gebrauchs- und Luxusgegenstände aller Art wurden oft mit eingeritzten Umrißzeichnungen geschmückt. Anderseits waren schon bei den Ägyptern geschnittene Stempel aus Holz, Metall und Stein in Gebrauch, die man zur Zeichnung des Viehs, der Gerätschaften, der Sklaven verwandte. Die Römer hatten ähnliche Apparate: die „tesserae signatoriae", mit deren Hilfe das Brot, die Backsteine (Abb. 4) und andere Dinge gestempelt wurden. Auch der Zeugmusterdruck war schon früh, zumal im Orient bekannt: er stellt bereits eine später hellen Partien (wie beim Holzschnitt), sei es durch Einritzen der später dunklen Linien (wie beim Kupferstich) vorgenommen wird (Abb. 3).

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß von diesen Vervielfältigungsarten der Hochdruck der ist, der sich dem Letternsatz am besten einfügt. Von vornherein mußte er es daher sein, der für die Zwecke der Buchillustration oder für die Herstellung von Einzelblättern, auf denen Bild und Text sich miteinander vertragen sollten, in erster Linie in Betracht kam. Es gab schon in früher Zeit neben dem Hochdruck von der Holzplatte auch den Hochdruck von der Metallplatte, der heute, im Zeitalter der mechanischen Reproduktionsverfahren, wieder eine Rolle von größter Wichtigkeit spielt. In jener ersten Blüteepoche des Bilddrucks freilich, da die Maschine noch nicht als Helfer diente, sondern jede Arbeit von der Hand geleistet werden mußte, trat der Metallhochdruck begreiflicherweise in den Hintergrund. Vorher aber, in der langen Vorbereitungszeit, als es sich mehr um die Herstellung einzelner primitiver Figuren handelte, spielte das Metall neben dem Holz auch hier eine nicht unbedeutende Rolle.

Abb. 6. Jost Amman: Der Reißer (Zeichner). Verkleinert. (Zu Seite 46.)

weitere Phase der Entwicklung dar, weil hier der Uebergang vom trockenen, d. h. farblosen, zum farbigen Stempeldruck vollzogen ist. Nur ein kleiner Schritt fehlte, um von allen diesen Ansätzen zum Vervielfältigungsdruck in der Hochdruck- wie Tiefdrucktechnik vorzuschreiten. Man muß annehmen, daß in jener Epoche, wo sich das öffentliche Leben der Völker zumeist unter freiem Himmel abspielte, das Bedürfnis nach einer solchen Möglichkeit wechselseitiger Mitteilung außerhalb des mündlichen Verkehrs nicht allzu stark vorhanden war.

Abb. 7. Jost Amman: Der Formschneider. Verkleinert. (Zu Seite 46.)

Auch im Mittelalter war dieses Verlangen noch nicht so lebhaft ausgeprägt, um die Entwicklung vorwärts zu treiben. Die Fertigkeit des Stempeldrucks, die sich vom Orient und von den Römern auf die übrigen europäischen Völker vererbt hatte, blieb zunächst im alten Stadium. Es war nur eine geringe Erweiterung, wenn zu dem Zeugmusterdruck (Abb. 5) etwa noch der Tapetendruck mit Hilfe von Holzmodeln hinzukam, wenn für Stickereien Zeichnungen durch Stampiglien vorgedruckt wurden, oder wenn in kostbaren Handschriften Initialen und Monogramme auftreten, die offensichtlich durch erhaben geschnittene Stempel aus Holz oder Metall entstanden sind. In allen diesen Erscheinungen haben wir Vorläufer des Holzschnitts, aber es fehlte immer noch das Entscheidende: die Absicht, mit Hilfe einer Form ein bestimmtes Bild in großer Auflage zu vervielfältigen und zu verbreiten. Wann dieser Umschwung vor sich gegangen ist, liegt noch im Dunkeln. Die bisherige Forschung setzt den Zeitpunkt etwa in das vierzehnte Jahrhundert. Sicher ist jedoch, daß der neue Gedanke vor dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts keine größere Verbreitung gefunden hat; dann allerdings rückt der Holzschnitt in unserem Sinne mit Macht voran.

Abb. 8. Jost Amman: Der Buchdrucker. Verkleinert. (Zu Seite 46.)

Die ganze Zeit am Ende des Mittelalters war dazu angetan, ein Verfahren, durch das bildliche Darstellungen in weite Kreise gebracht werden konnten, zu fördern. Der Schwerpunkt des allgemeinen Lebens ward in dieser Periode, zumal in Deutschland, in die Städte verlegt. Das Bürgertum erhebt sein Haupt, und ein demokratischer Zug geht nach den aristokratischen Jahrhunderten des Mittelalters durch die abendländische Welt. Der einzelne im Volke tritt mehr aus der Menge hervor und verlangt das Recht seiner Individualität, will selbst Anteil

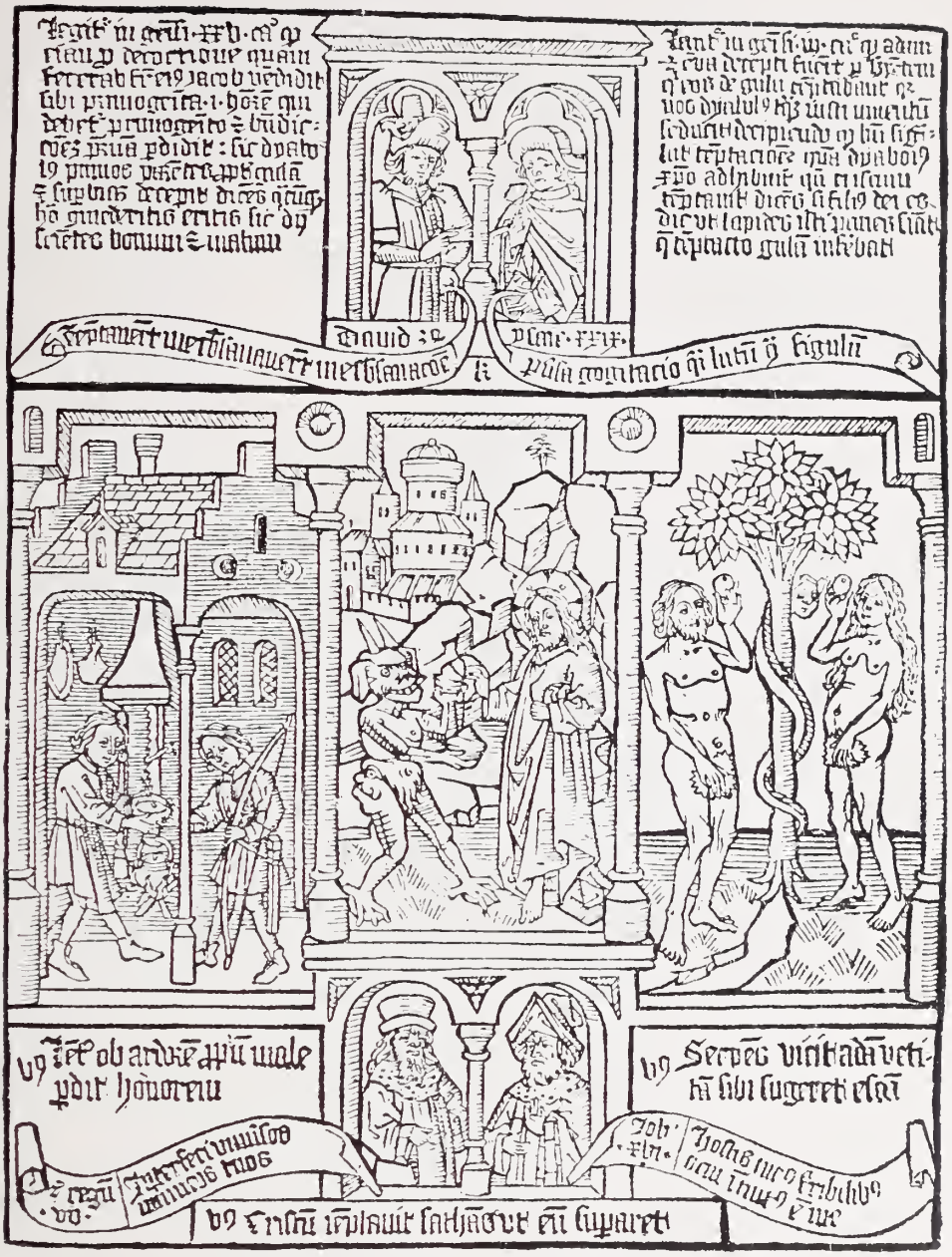


Abb. 9. Tafeldruck eines Blockbuches.
Blatt aus der Armenbibel nach dem Exemplar in der Albertina zu Wien.
Verkleinert. (Zu Seite 10/11.)

nehmen an dem bunten Leben ringsum. Auch die religiöse Bewegung, die jetzt einsetzt, um erst nach geraumer Zeit in den Stürmen der Reformation ihren Abschluß zu finden, ist eine durchaus demokratische; die Massen sind der geistigen und geistlichen Bevormundung durch den Klerus überdrüssig und wollen die Möglichkeit gewinnen, sich der Heilswahrheiten unmittelbarer als bisher zu vergewissern. Das religiöse Moment aber beherrscht souverän das ganze Leben jener Epoche, und wenn

Abb. 10. Der heilige Bernhardus.
Schrotblatt mit der Jahreszahl 1474. Verkleinert. (Zu Seite 11.)

der kirchliche Revolutionsgedanke und später die Reformation selbst dem Buchdruck und dem Holzschnitt für die rasche und allgemeine Verbreitung ihrer Ideen zu unendlichem Danke verpflichtet sind, so stehen umgekehrt Buchdruck und Holzschnitt bei der religiösen Bewegung in nicht geringerer Schuld. Die überwältigende Mehrzahl der ältesten Holzschnitte, die wir besitzen, bewegt sich im religiösen Stoffkreis.

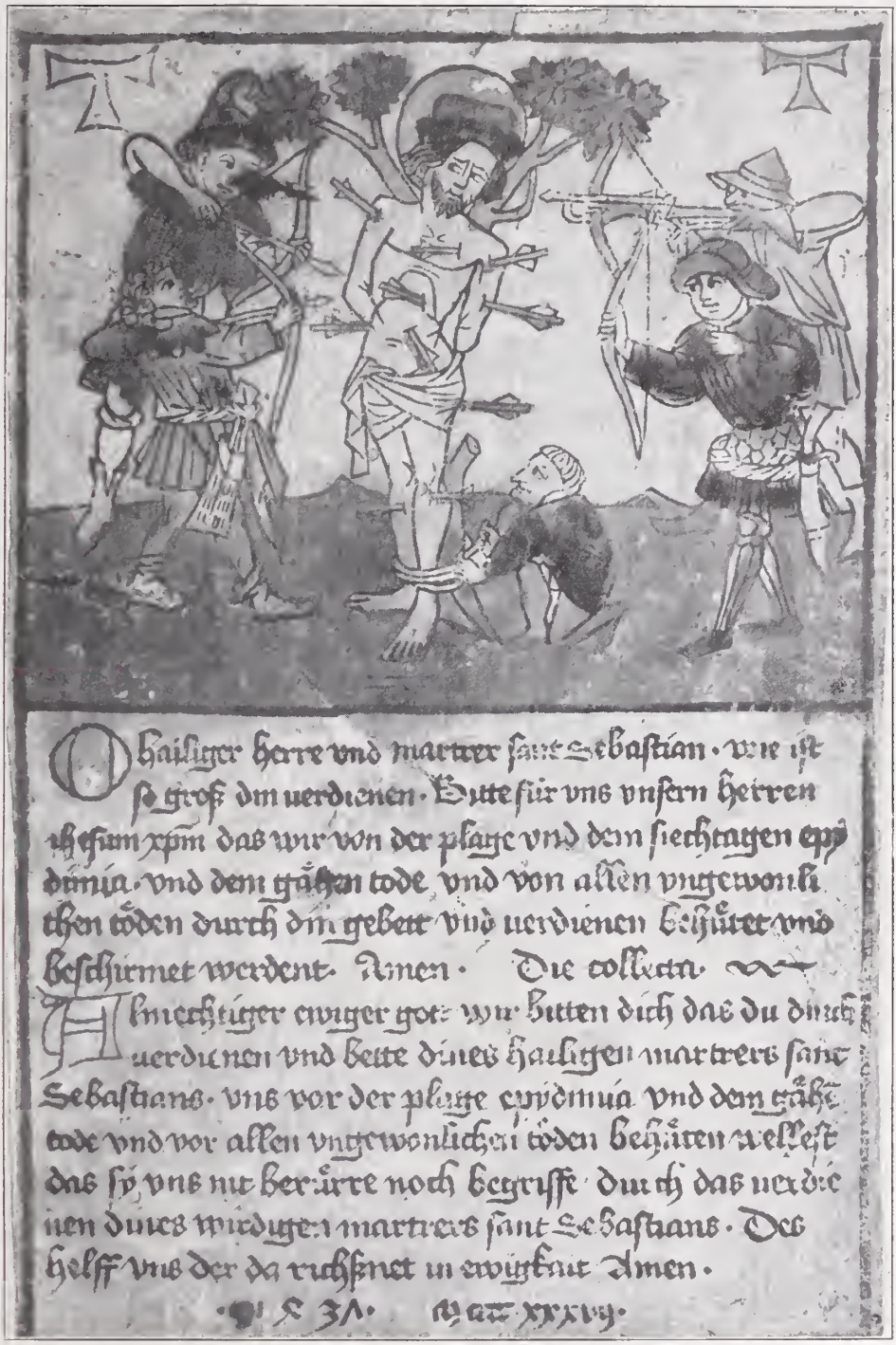
Der Holzschnitt wurde oben als eine charakteristische deutsche Kunstübung in Anspruch genommen. Wir haben freilich keine Berechtigung dazu, ihn als eine „Erfindung" unseres Volkes zu bezeichnen; denn auch das ist noch nicht aufgeklärt, wo der Holzschnitt in unserem Sinne zuerst aufgetreten ist. Und von einer „Erfindung" im Sinne unseres Sprachgebrauchs, also der plötzlichen Neuschöpfung eines einzelnen, die mit einem Schlage den Betrieb umgestaltete, kann hier wohl überhaupt nicht die Rede sein. Man hat sich die Entwicklung vielmehr so vorzustellen, daß die frühere gelegentliche Verwendung von Metall- und Holzmodeln allmählich und unauffällig zu einer Gewohnheit ward. Doch hat Deutschland immerhin die größte Anwartschaft darauf, als das Land zu gelten, wo sich diese Wandlung zuerst in auffälliger Weise vollzog. Kristeller (s. Vorbemerkung)

Abb. 11. Der heilige Christophorus. Schnitt vom Jahre 1423. Verkleinert. (Zu Seite 12,13.)

Abb. 12. Illustration aus der Armenbibel, gedruckt von Albr. Pfister. Verkleinert. (Zu Seite 14.)

weist auf eine bisher noch nicht veröffentlichte italienische Urkunde vom Jahre 1395 hin, wo in Bologna ein „Federico di Germania", also ein Deutscher, in einen Prozeß verwickelt wird, der die Vermutung nahe legt, daß er auch des Holzmodelschneidens zum Zweck der systematischen Bilderverbreitung kundig gewesen sein muß. Das ist gewiß nicht ohne Bedeutung. Kein Land hat überdies in früher Zeit eine so große Reihe hervorragender Kräfte in den Dienst dieser Fertigkeit gestellt. Mit dem fünfzehnten Jahrhundert tauchten allenthalben die „Prieffmaler" und „Prieffdrucker" auf, die für den Jahrmarkt kleine Bildchen, zumeist Heiligendarstellungen, vom Holzstock druckten und dann kolorierten — Blätter, die dem gemeinen Mann einen Ersatz darboten für die Tafelbilder und Miniaturmalereien, deren sich die vornehme Welt erfreute, ihm auch als Mittel dienten, Kästen, Bücher, selbst Türen zu verzieren, oder gar ihm als Amulette galten. Daneben entstehen bald allerlei andere Bilder zur Erbauung, Belehrung und Unterhaltung. Auch die Spielkarteninduſtrie bemächtigte sich des neuen Herstellungsmittels, nachdem sie bisher auf die Handmalerei angewiesen war; ja die Holzschnittkarten nehmen einen so breiten Raum ein, daß man früher vielfach die Frage aufgeworfen hat, ob nicht in dem Kreise ihrer findigen Fabrikanten überhaupt die ersten Meister der Xylographie zu suchen seien.

Die ältesten Holzschnitte aus dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts, die uns erhalten sind, stehen in gleicher Weise wie die ersten Erzeugnisse des Buchdrucks künstlerisch bereits auf einer sehr respektablen Höhe. Gewiß sind die Linien meist derb und ungelenk, mit breiter Feder ohne feinere Qualitätsunterschiede gleichmäßig hingesetzt. Mit den einfachsten Konturen gab man sich zufrieden, an Modellierung oder nur



O hailiger herre vnd martrer sant Sebastian · wie ist
so groß din uerdienen · Bitte für vns vnsern herren
ihesum xpm das wir von der plage vnd dem siechtagen epy
dimia · vnd dem gähen tode vnd von allen vngewonli
then töden durch din gebett vnd uerdienen behütet vnd
beschirmet werdent · Amen · Die collecta

Almechtiger ewiger got wir bitten dich das du dinch
uerdienen vnd bette dines hailigen martrers sant
Sebastians · vns vor der plage epydimia vnd dem gähē
tode vnd vor allen vngewonlichen töden behüten wellest
das sy vns nit berürre noch begriffe durch das uerdie
nen dines wirdigen martrers sant Sebastians · Des
helff vns der da richßnet in ewigkait Amen ·

·K 37· Matt xxxvij·

Abb. 13. Die Marter des heil. Sebastian. Schnitt vom Jahre 1437.
In der K. u. K. Hofbibliothek zu Wien.
Verkleinerte autotypische Nachbildung des kolorierten Exemplars. (Zu Seite 13.)

Schraffierung dachte man nicht, der ganze Betrieb steckt in einer gewissen Primitivität. Doch in der treuherzigen Einfalt dieser Darstellungen liegt soviel feines Gefühl für die Ausdrucksfähigkeit des Holzstocks und für die dekorative Aufgabe seiner Erzeugnisse, daß ihnen allen ein eigentümlicher, schwer erklärbarer Zauber innewohnt. Es ist eine naive Volkskunst, die hier gepflegt ward, nicht ohne die Schwächen und Mängel, die einer solchen Betätigung anhaften müssen, aber auch mit all der Gesundheit und lebendigen Kraft, die darin ruht. Es beginnt die Zeit, wo der Holzschnitt zum berufenen Verkünder deutschen Lebens ward, daß man aus diesen Blättern noch etwas wie einen Gruß des deutschen Waldes zu vernehmen glaubt, dessen Bäume das Material zu dem Druckvorgang geliefert haben. Der Ausdruck der Köpfe ist oft von solcher Zartheit und Empfindung, die Bewegung von solcher Anmut und Innigkeit, die Formen bei allem Ungeschick von so starker innerer Wahrheit, daß man unmittelbar an die monumentalen, statuenhaften Gestalten deutscher Skulpturen und Gemälde des vierzehnten und des beginnenden fünfzehnten Jahrhunderts erinnert wird. Ohne Zweifel haben sich die Bilddrucker, deren Zunft sich langsam aus dem Kreise der Schreiber, Miniatoren und Briefmaler entwickelte, nach solchen Vorbildern gerichtet.

Mit dem Buchdruck geht der Holzschnitt in dieser Zeit noch vor der Erfindung des beweglichen Lettersatzes eine innige Verbindung ein. Die ältesten Blätter freilich sind ohne Text; sie wenden sich wohl auch an ein Publikum, das des Lesens zum großen Teil unkundig ist. Alsbald aber treten zu den bildlichen Darstellungen schriftliche Erläuterungen in Form von Reimsprüchen oder auch Prosasätzen, die erst, ähnlich wie auf alten Gemälden, in Spruchbänder eingefügt werden und so gewissermaßen noch ein Teil des Bildes sind, dann aber sich von diesem trennen und die Rolle eines begleitenden Textes annehmen. Doch das Ganze ist immer noch auf einer Holztafel im Reliefschnitt hergestellt, so daß Bild und Text nur verschiedene Teile desselben xylographischen Blattes bilden. Vielfach vereinigt man schon eine Reihe solcher, inhaltlich miteinander verbundener Blätter zu einer zusammenhängenden Folge, und es entsteht das „Block-

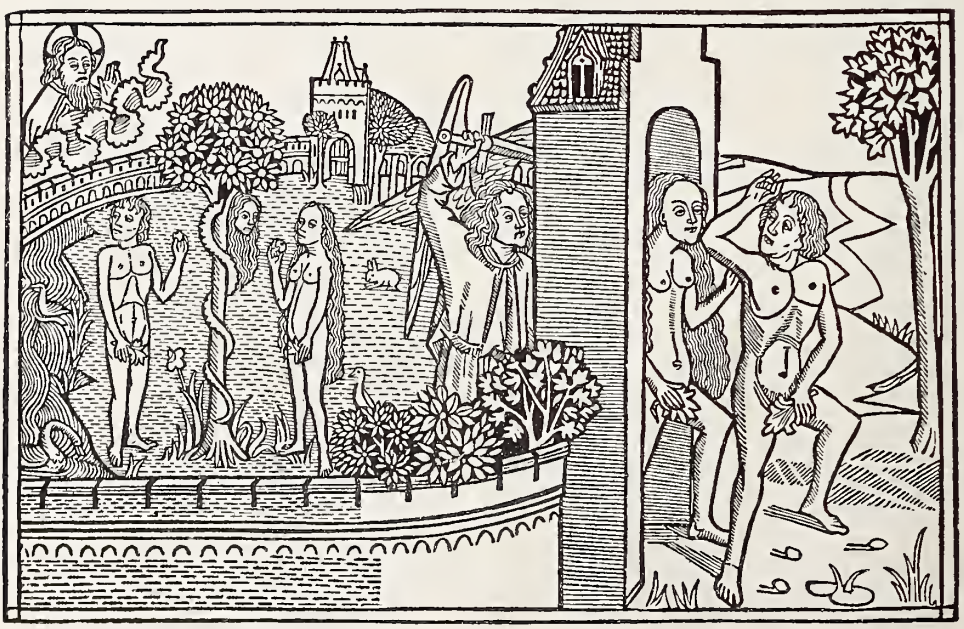


Abb. 14. Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis und die Vertreibung aus dem Paradiese.
Illustration aus der bei Heinrich Quentel 1480 zu Köln erschienenen Bibel.
Verkleinert. Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 14/16.)

Abb. 15. Erhard Rewich: Sarazenen.
Illustration aus B. v. Breidenbachs Reise nach dem heil. Lande. Mainz 1486. Gleiche Größe.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 18.)

buch", der Vorläufer des späteren, in unserem Sinne „gedruckten" Buches (Abb. 9). Der Stoffkreis der Einzelblätter wie der Blockbücher um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts umfaßt alles, was die breite Masse des Volkes in jener Zeit beschäftigt. Neben den religiösen Vorwürfen, Szenen aus allbekannten Legenden, Erzählungen aus dem Leben der Heiligen und der biblischen Geschichte, geistlichen Allegorien und Darstellungen des Todesmotivs, das schon die Künstler des Mittelalters so lebhaft beschäftigt hatte, treffen wir weltliche Blätter aller Art: Neujahrswünsche, Berichte über merkwürdige Naturerscheinungen und andere aufregende Ereignisse, allerlei Fabeln, Ansichten, satirische Dinge, Juden- und Türkenbilder und die ganze Fülle von Neuigkeiten, die damals, im Zeitalter der Entdeckungen und der aufblühenden Wissenschaften, das Volk interessieren.

Die Technik des Holzschnitts um diese Zeit ist bereits eine bedeutend vorgeschrittene. Neben den einfachen, nach dem alten Prinzip hergestellten Blättern kommen schon alte Drucke vor, die eine sehr raffinierte und komplizierte Herstellung voraussetzen. Es sind die sogenannten „Schrotblätter" (Abb. 10), in denen bereits die moderne Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts vorklingt. Das Druckprinzip ist hier wie dort das gleiche; anders aber, ja entgegengesetzt ist der künstlerische Gedanke des Entwurfes. Spielen beim Holzschnitt schlechthin die schwarzen Linien und Punkte die Hauptrolle, so sind es bei den Schrotblättern gerade die weißen Linien und Punkte, die aus dem schwarzen Grunde herausleuchten, das heißt in den Holzstock eingegraben werden. Zumal die kleinen weißen Punkte treten bei diesen Blättern auffallend hervor; sie sind es, die ihnen den Namen verschafft haben. Auch das Schneideinstrument bei den Schrotblättern, deren Charakter ein Blick auf unsere Probeabbildung besser veranschaulicht als alle Beschreibungen, ist jedenfalls ein anderes gewesen als beim einfachen Holzschnitt. Hier war, wie schon erwähnt, ein schlichtes Messer in Anwendung, dort trat an seine Stelle offenbar bereits der Grabstichel. Zur Herstellung der gleichmäßigen weißen Punkte hat man vielfach wohl auch richtige Punzen benutzt, so daß diese ganze Technik ein Mittelding darstellt zwischen dem Holzschnitt, dem Kupferstich und den Erzeugnissen der Gold-

schmiede und Graveure. Mit Recht hat man angenommen, daß die Schrotblätter zumeist nicht auf Holz, sondern auf Metall gearbeitet wurden; in jedem Falle aber bleiben sie Erzeugnisse des Hochdrucks und gehören dadurch eng zu den Holzschnitten.

Der Druck selbst ging in jener vorgutenbergischen Zeit noch nicht mit der Presse, sondern mittels des sogenannten „Reibers" vor sich. Man legte das befeuchtete Papier auf die, in erster Zeit mit Erdfarbe, später mit einer aus Ruß und Öl gemischten Druckerschwärze versehene Druckform und fuhr auf der Rückseite des Blattes mit diesem Reiber, einem gewöhnlich mit Pferdehaaren ausgestopften Lederballen, mit großer Kraft hin und her. Oft wurden nicht nur die Farbe, sondern auch die Umrisse mit auf das Papier abgedrückt; darauf wurde geachtet. Es scheint sich darin noch ein Rest des alten Trockenstempeldruckverfahrens erhalten zu haben. Die Folge war, daß auch bei den Bildern, die zu Blockbüchern bestimmt waren, eine Zeitlang immer nur eine Seite des Papiers bedruckt werden konnte.

Einen besondern Reiz erhält der Holzschnitt in jener Zeit noch durch die Kolorierung, die auch bei den Schrotblättern in den seltensten Fällen ausblieb. Erst diese Arbeit des „Illuminators" machte das Blatt zu dem, was die Menschen daran besitzen wollten: zu einem Ersatz für ein kleines Originalgemälde. Die Bemalung gibt uns am ehesten eine Handhabe zur Bestimmung des Alters und der Herkunft der einzelnen Blätter. Wir können verfolgen, wie auf eine rohere Bemalung der ersten Zeit später eine feinere Nuancierung folgte, ferner, wie etwa die Blätter aus dem schwäbischen Kreise, dessen Mittelpunkte Augsburg und Ulm waren, meist in lustigen, hellen, ausgesprochenen Farben erglänzen, oder wie die Holzschnitte vom Niederrhein gern zarte, gebrochene Töne aufweisen.

Wir haben uns bisher dauernd lediglich in allgemeinen Angaben bewegt. Noch wurde keine bestimmte Jahreszahl, noch kein Name einer Künstlerpersönlichkeit genannt, die in die Entwicklung des Holzschnitts eingegriffen hätte. In der Tat sind wir für die erste Zeit über derartige Einzelheiten so gut wie gar nicht unterrichtet. Als der älteste datierte Holzschnitt ist auch heute noch trotz aller Kämpfe, die sich um ihn erhoben haben, der berühmte heilige Christophorus vom Jahre 1423 anzusehen. Der heilige Christoph trägt darauf das Jesuskind, dessen Haupt vom Strahlenkranz umgeben ist, und dessen Linke den Reichsapfel hält, über ein schmales Gewässer; die Unterschrift dazu lautet:

Abb. 16. Venedig. Aus Dr. Hartmann Schedels Weltchronik. Nürnberg, gedruckt von Anton Koburger. 1493. (Zu Seite 18.)

„Christoferi faciem die quacumque tueris — illa nempe die mala morte non morieris“, zu deutsch: „An dem Tage, da Du das Antlitz des Christophorus betrachtest, wirst Du keines bösen Todes sterben“; dann folgt die lateinische Zahl 1423. Der Holzschnitt (Abb. 11) war in den Buchdeckel eines Hand-

Abb. 17. Holzschnitt und Randleisten aus der ersten Ausgabe von Sebastian Brants Narrenschiff. Basel 1494. (Zu Seite 20.)

schriftenbandes eingeklebt, der sich im Kartäuserkloster Buxheim bei Memmingen befand. Das Kloster wurde 1803 aufgelöst, und das seltene Blatt begann eine Wanderschaft, auf der es schließlich in den Besitz des Lord Spencer in Althorp bei Northampton und später mit dessen Sammlung in die Rylands Library zu Manchester gelangte. Kristeller rechnet das Bild zu der zweiten Gruppe der ältesten Holzschnitte, in der bereits eine lebendigere Bewegung und eine größere Feinheit der Linienbildung herrschen, während die primitive Größe und Geschlossenheit im Stil der ersten Gruppe allmählich schon einer geringeren Höhe der künstlerischen Gesamtauffassung weicht. Eine ganze Reihe nicht minder bedeutender, vielfach sogar künstlerisch wertvollerer Blätter gehören neben dem Christophorus, den die Datierung lange Zeit zu einer allzu großen Wichtigkeit emporhob, in diesen Kreis. So auch das zweite Blatt, das ein (gleichfalls vielfach angezweifeltes) bestimmtes Datum trägt: die Marter des heiligen Sebastian in der Hofbibliothek zu Wien mit der Unterschrift 1437 (Abb. 13).

In beiden Fällen ist der Druck bereits mit ziemlicher Akkuratesse hergestellt, die Kolorierung dabei recht sorgfältig und nicht ohne künstlerischen Geschmack. Wer freilich diese Blätter geschaffen hat, läßt sich nicht ermitteln. Dagegen sind uns schon aus früherer Zeit Namen von deutschen Formschneidern überliefert, ohne daß wir ihre Werke genauer kennen. Bereits 1398 ist in Ulm ein Meister Ulrich urkundlich erwähnt; von der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an tauchen dann überall, besonders in Ulm und in Nürnberg, Namen solcher Meister auf, die schlecht und recht das Handwerk des Holzschnitts betrieben. Schon ganz hat sich der Betrieb der graphischen Kunst aus den Klöstern in die Städte hinübergezogen; die Klöster haben wir in dieser Zeit nur noch als die Plätze zu betrachten, wo die Holzschnitte, wie die Kupferstiche, gesammelt und verkauft wurden.

Wenn der Holzschnitt oben als der ältere Bruder der Buchdruckerkunst bezeichnet wurde, der für die Entwickelung dieser von ausschlaggebender Wichtigkeit war, so verdankt doch auf der andern Seite die Kunst des Xylographen der Erfindung Gutenbergs

Abb. 18. Illustration aus der in Lübeck bei Steffen Arndes 1494 erschienenen Bibel. Verkleinert. Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 21.)

ihren größten Aufschwung. Erst im Zusammenhang mit dem Buchdruck steigt der Holzschnitt zu seiner großen Blüteepoche empor. Für die Einzelblätter der vorangegangenen Zeit genügte im großen Ganzen der bürgerliche Handwerksbetrieb der Formschneider und Briefdrucker, der überdies nach den ersten hervorragenden Leistungen sichtlich verflacht und mehr in die Breite geht. Jetzt erst, als das Bedürfnis auftritt, die sofort weitverbreiteten Bücher mit künstlerischem Bilderschmuck zu versehen, greifen Künstlerpersönlichkeiten von Bedeutung in die Entwicklung ein. Zunächst freilich stehen die Illustrationen der mit Lettern gedruckten Folianten noch hinter manchen Holzschnittdarstellungen der ältesten Zeit zurück, wohl aus dem Grunde, weil jetzt die Hauptsorge die möglichste Vervollkommnung des Satzes war. Von großer Wichtigkeit ist für uns der Drucker Albrecht Pfister aus Bamberg. Er ist derjenige unter den Aposteln Gutenbergs, der zuerst Letterndruck und Bilderdruck miteinander in innige Verbindung bringt. Er ist also der Herausgeber der ältesten illustrierten Werke: aus seiner Offizin ging das Fabelbuch des Ulrich Boner „Der Edelstein" (1461), sodann „Der Rechtsstreit des Menschen mit dem Tode", „Das Buch der vier Historien von Joseph, Daniel, Esther und Judith" und eine Armenbibel, sämtlich mit zahlreichen Holzschnitten geschmückt, hervor (Abb. 12).

Abb. 19. Albrecht Dürer: Die apokalyptischen Reiter. Aus der „Heimlichen Offenbarung Johannis". Verkleinert. (Zu Seite 25.)

Abb. 20. A. Dürer: Christus als Schmerzensmann. Aus der „Großen Passion". Verkleinert. (Zu Seite 26.)

Auch hier sind die bildlichen Darstellungen noch mit der Hand „illuminiert". Noch ist das Bewußtsein nicht vorgedrungen, daß gerade die schwarz-weiße Hochdruckillustration die gegebene bildliche Zierde für ein gedrucktes Buch ist, noch handelt es sich lediglich um eine Einfügung bunter, das Auge anziehender und erfreuender Bildchen in den Letternsatz. Von einer eigentlich künstlerischen Auffassung der Illustration ist immer noch keine Rede. Die Holzschnitte von Pfister und die der anderen Druckerwerkstätten, die ihm folgen, sind noch in recht derben Linien gehalten. In der zu Augsburg 1470 hergestellten ältesten, mit 55 Holzschnitten illustrierten Bibel wird in sorgloser Art oft ein Holzstock an verschiedenen Stellen benutzt, die Propheten und die Könige sind mit großer Naivität stets durch dieselbe Gestalt verkörpert, — mit Recht hat man bei Darstellungen solcher Art auf den Zusammenhang des alten Holzschnittes mit der Kartenfabrikation hingewiesen. Ganz anders ist bereits die zweibändige illustrierte Bibel, die 1480 bei Heinrich Quentel in Köln gedruckt wurde (Abb. 14). Hier handelt es sich bereits um eine wirkliche bildmäßige Wiedergabe der im Text beschriebenen Vorgänge. Der Zeichner, der diese Holzschnitte entworfen, betont im Vorwort ausdrücklich, daß er sich darin an die Gemälde anschließen wollte, „wie sie von alters her in den Kirchen und Klöstern gemalt stehen" (in der niederdeutschen Sprache des Kölner Druckes: „soe sy van oldes ouck ende capittulen, kerken

Abb. 21. A. Dürer: Titelblatt der Holzschnittfolge „Das Leben der Maria". 1504—1505. Gleiche Größe. (Zu Seite 26.)

Abb. 22. Albrecht Dürer: Christus als Gärtner. Aus der „Kleinen Passion". 1509—1510. Verkleinert. (Zu Seite 26.)

ende cloesteren gemaelt staen"). In ähnlicher Weise macht sich um diese Zeit auf der ganzen Linie, in Ulm, in Mainz, in Straßburg, in Speyer, in Basel, in Lübeck und an anderen hervorragenden Druckorten, eine Wandlung bemerkbar.

Inzwischen hatte der Holzschnitt die deutschen Grenzen längst überschritten. In Italien, in Frankreich und den Niederlanden blüht die Kunst der Xylographen auf, auch die Schweiz tritt bald hinzu. Die deutschen Formschneider scheinen fast überall anregend gewirkt zu haben. Besonders in Italien war das der Fall. Die ersten mit Illustrationen versehenen und mit Lettern gedruckten italienischen Bücher, die 1469 und in den folgenden Jahren zu Venedig erschienen, verdanken offenbar deutschen Holzschneidern ihre Entstehung. Natürlich haben besonders im Norden Italiens die aus Deutschland eingewanderten Meister eine bedeutsame Rolle gespielt, aber es konnte nicht ausbleiben, daß unter dem Einfluß der großartigen Renaissancemalerei sich der Holzschnitt jenseits der Alpen sehr rasch selbständig und in künstlerischen Formen weiter entwickelte, ja daß die hervorragenden Vertreter der italienischen Holzschneidekunst nicht selten die gleichzeitigen Deutschen um ein Bedeutendes überflügelten. In Frankreich war besonders die Manier der Schrotblätter beliebt (Gravures en manière criblée); sie sind am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts dort sehr verbreitet. Die illustrierten

Legenden-, Erzählungs- und Andachtsbücher aber verraten namentlich den Einfluß der holländischen Kunst. Hier, in den Niederlanden, hat der Holzschnitt außerhalb Deutschlands zuerst eine allgemeine Verbreitung gefunden. Wie Gutenberg in dem Haarlemer Lorenz Coster den am leidenschaftlichsten verteidigten Mitbewerber um die Ehre der Erfindung der Buchdruckerkunst gefunden hat, so ist auch Deutschland die Herkunft des Holzschnitts am lebhaftesten von den Niederländern bestritten worden. Bereits zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts ist hier in der Tat in den Urkunden von „Verlichters“ (Illuminierern) und „Printers“ (Druckern) die Rede. England und Spanien setzen erst später ein. Für die Schweiz tritt hauptsächlich Basel hervor, das ja aber halb zum Reiche gehört.

In dem ganzen Umkreis der europäischen Kulturnationen werden nun in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts illustrierte Bücher in ungeheuren Massen auf den Markt geworfen. Das einmal erwachte Verlangen nach bildlichem Schmuck ist nicht mehr zu beschwichtigen. Auch wissenschaftliche Werke, die einen größeren Leserkreis finden wollen, sehen sich gezwungen, wenigstens ornamentalen Schmuck aufzunehmen, ihre Titelblätter mit kleinem Arabeskenwerk zu verzieren, kunstvolle Initialen, Randleisten und Vignetten zuzulassen. Alles was an geistlichen und weltlichen Dingen jetzt erschien, klassische Autoren in lateinischer Sprache oder in Übersetzungen, medizinische Werke oder Gebetbücher, Reisebeschreibungen, Romane, Chroniken und andere historische Darstellungen, Heiligengeschichten wie naturwissenschaftliche Lehr- und Unterhaltungsbücher, sie alle finden erst dann den ersehnten Absatz, wenn der Holzschneider das mit Worten Vorgetragene erläutert. Eine ungeheure Erweiterung des Anschauungskreises im Volke ist die erste Folge dieser Wandlung, eine erhöhte Sicherheit in der Beherrschung der technischen Schwierigkeiten die zweite; die dritte aber das immer stärker auftretende Bedürfnis nach einer künstlerischen Verfeinerung und Belebung der seit den bedeutsamen Anfängen schwächer gewordenen bildlichen Darstellungen. Sie tritt mit dem Augenblicke ein, da der Holzschnitt endgültig von den handwerksmäßigen Formschneidern jener Zeit in die Hände der Maler und Zeichner übergeht. Damit beginnt seine zweite Epoche.

* * *

Der erste Künstlername von Bedeutung, der uns in der Geschichte des Holzschnitts begegnet, ist Erhard Rewich, ein Meister aus Utrecht, der im Jahre 1483 mit Bernhard von Breidenbach und anderen Adeligen eine Fahrt ins Heilige Land antrat. In einem umfangreichen, zu Mainz gedruckten Reisewerk ward dies Unternehmen beschrieben (Abb. 15). Eine Reihe von sorgfältig ausgeführten Städtebildern und verwandten Schilderungen erläuterte die Erzählung. Diese Holzschnitte stellen bereits eine recht hohe Stufe der Illustrationskunst dar; sie schildern höchst anschaulich die großen Städte, welche die Reisenden berührten, mit einem nicht geringen Verständnis für die charakteristische Architektur und das Volksleben, das dort die Fremden fesselt. Die Städtebilder des Breidenbachschen Reisewerkes haben dann auf eine zweite, ungleich wichtigere Publikation entscheidenden Einfluß gehabt: auf die „Weltchronik“ von Dr. Hartmann Schedel, die in Nürnberg, mit vielen Bildern geschmückt, herauskam (Abb. 16). Und zu den Illustratoren dieses Werkes gehört bereits ein Mann, der in der großen Kunstgeschichte der Zeit eine Rolle spielt: Michael Wohlgemuth, der Lehrer Albrecht Dürers, den der unternehmungslustigste der Nürnberger Buchdrucker und Verleger: Anton Koburger, von der Malerei zur Holzschnittzeichnung herüberzog. Schedels Chronik, für die Wohlgemuth eine große Zahl ausgezeichneter Entwürfe lieferte, fand eine ungeheure Verbreitung. Die ganze gebildete Welt schöpfte noch Jahrzehnte hindurch aus ihr ein gewaltiges Kapital von Kenntnissen über alle möglichen fernliegenden Dinge; noch Hans Sachs hat die Weltchronik zu manchen Dichtungen die Anregung im Großen wie in vielen Einzelzügen gegeben. Neben Wohlgemuth waren auch einige andere Meister an der Illustration beteiligt, von denen mit Namen Wilhelm Pleydenwurff genannt wird; die übrigen waren wohl Insassen der Wohlgemuthschen Werkstatt. Die Holzschnitte selbst sind in ihrer Art recht einfach;

Abb. 23. Albrecht Dürer: Die Geburt der Maria. Aus dem Leben der Maria. 1504—1505. Verkleinert. (Zu Seite 26.)

manche harte und eckige Umrisse, manche höchst zweifelhafte Perspektive und nicht wenige Zeichnungsfehler finden sich, aber durch das Ganze geht doch ein ernster und ehrlicher Künstlergeist. Das Gleiche gilt von den anderen Veröffentlichungen der Nürnberger Offizinen aus jener Zeit.

Noch höher aber steht Basel mit den großen Werken, die dort ans Tageslicht kamen. Leider sind wir dabei in bezug auf Namen sehr schlecht unterrichtet; selbst bei dem wichtigsten Werke des Baseler Buchhandels, dem illustrierten „Narrenschiff“ des Sebastian Brant, tappen wir noch im Dunkeln (Abb. 17). Wahrscheinlich sind es mehrere Künstler gewesen, die daran beteiligt waren. Dann aber hätten wir eine xylographische Schule von großen künstlerischen Fertigkeiten vor uns; denn die Bilder zum „Narrenschiff“ sind mit so köstlicher Kunst den satirischen Versen Brants angepaßt, daß sie ihnen an Wert durchaus gleichkommen; ja, man kann sagen, in ihrer witzigen Kraft und schlagenden Prägnanz übertreffen sie fast die didaktische Breite des Textes. Zudem ist die technische Ausführung von verhältnismäßig großer Schärfe und Genauigkeit.

Sebastian Brant führt uns dann nach Straßburg, seiner Vaterstadt, wohin er von Basel nach längerem Aufenthalt zurückkehrt. Dort, in der Hauptstadt des Elsaß, ist in erster Linie der Drucker Johann Grüninger zu nennen, der mit umfangreichen und kostbaren Folianten auf den Markt trat. Er gab eine Anzahl reich illustrierter Werke des Narrenschiff-Dichters heraus, unter denen der „Vergil“ mit seinen 200 Holzschnitten in erster Reihe steht. Der Künstler ist wiederum unbekannt. Möglich, daß Schüler des

Abb. 24. Fackeltanz. Illustration aus dem „Freydal“. Verkleinert. (Zu Seite 26.)

Abb. 25. Hans Burgkmair und Hans Schäufflin: Schnitt aus dem „Theuerdank" 1517. Autotypisch verkleinert. (Zu Seite 26, 28.)

großen Kupferstechers und Malers Martin Schongauer, des Meisters von Kolmar, die zum Holzschnitt abschwenkten, daran beteiligt sind. Prachtwerke von ähnlicher Bedeutung aber entstehen zu gleicher Zeit in allen übrigen Hauptstädten der jungen Druckerkunst, in Ulm, in Mainz, doch auch in Niederdeutschland, wo die Bibel des Steffen Arndes von Lübeck (1494) die hervorragendste Arbeit darstellt; für die reizvolle und eigenartige Kunst des niederdeutschen Meisters, der hier auftritt und der mit so einfachen Mitteln und so großem Können sich seiner Aufgabe entledigt hat, mag unsere Abbildung sprechen (Abb. 18).

So ist der Boden vorbereitet und gepflügt, um nun das Werk eines wahrhaft großen Meisters aufzunehmen, der die Summe aller bisherigen Bemühungen zog, und dessen schöpferische Genialität den ganzen Betrieb der Holzschneidekunst in durchaus andere Bahnen leitete: Albrecht Dürer, der auf allen Gebieten künstlerischer Tätigkeit die

Abb. 26. Hans Burgkmair: Beratung mit Hauptleuten. Holzschnitt zum „Weißkunig". Verkleinert. (Zu Seite 28.)

gebundenen Kräfte des Volkes löste und zu ragender Höhe emporführte, tritt in unseren Kreis. Gerade durch das, was er in der vervielfältigenden Kunst schuf, gilt uns Dürer als der deutscheste aller Künstler, die je gelebt; hier spricht sich die nationale Größe des Meisters am reinsten und unmittelbarsten aus. Als Goethe die läppische Zierlichkeit der Modemaler des Rokoko zurückweisen will, stellt er ihnen den „männlichen Albrecht Dürer" gegenüber, dessen „holzgeschnitzteste Gestalt" ihm willkommener erscheint als alle tändelnden „Geschminktheiten der Puppenmaler". Und wie Goethe drei Jahrhunderte später im Götz, im Faust, in seiner Lyrik die gesamte literarische Tradition seines Volkes zusammenfaßte und ihr für alle Zeiten die endgültige Prägung verlieh, so schloß Albrecht Dürer alles, was bisher auf deutschem Boden künstlerisch geschaffen war, noch einmal in sich zusammen, um daraus ein Lebenswerk von unvergänglicher Dauer zu gestalten. Die deutsche Renaissancezeit, die literarisch noch nicht die Kraft zu einem solchen grandiosen Zusammenfassen besaß — Hans Sachs beweist es —, war in der bildenden Kunst reif dazu.

Gerade darin beruht Dürers besondere kunstgeschichtliche Bedeutung, daß er nicht als ein leuchtendes Meteor, dessen Herkunft rätselhaft blieb, am Himmel aufging und wieder verschwand, sondern als die naturnotwendige Konsequenz der früheren Zeit, als

Abb. 27. Albrecht Dürer: Kaiser Maximilian I. Verkleinert. (Zu Seite 28.)

Abb. 28. Einzelbild aus dem Holzschnittblatt „Die Ehrenpforte“: Albrecht Dürer: Kaiser Maximilian und seine Braut Maria von Burgund. Verkleinert. (Zu Seite 28.)

der Erfüller von tausend, seit Jahrhunderten ausgesprochenen Wünschen und Hoffnungen, als ein Vollender erschien, der einen großen Bau abschließend krönt und ihm dadurch die charakteristische Erscheinung gibt. Darin trifft er sich mit Luther, der, als religiöser Reformator wie als Sprachschöpfer und Bibelübersetzer, auch das Amt eines großen Vollenders übernahm.

Von Dürers Malerei, so weit sie auch durch sein persönliches Genie und durch den Einfluß vom Süden her über alles bisher in Deutschland Geleistete emporgetragen wird, ziehen sich zahlreiche Fäden zur älteren Zeit hinüber. Noch fällt hie und da, zumal in seinen früheren Werken, eine Starrheit des Blicks, eine gewisse Unbeholfenheit der Mache, eine schwerblütige Bedächtigkeit auf. Nicht das sinnliche Feuer der Farbe spielt die Hauptrolle, sondern die treue Beobachtung, die am liebsten jedes Äderchen, jede Runzel und Falte, jedes Härchen besonders notiert. Nicht die Harmonie ist das Ziel, das den Nachkommen der alten Römer jenseits der Alpen so bedeutsam erscheint, sondern der charakteristische Ausdruck; ja, Dürer kann eine angeborene Vorliebe für harte Formen und krause Linien, Erbteile der gotischen Epoche, nie ganz unterdrücken. Das Gleiche gilt für des Meisters Holzschnittwerk. In der Durchbildung der Zeichnung, in der Feinheit der Linienführung, in der Tiefe und Beseelung des Ausdrucks und der Haltung seiner Figuren läßt er alle, die vor ihm auf den Stock zeichneten, weit hinter sich, aber in der treuherzigen Einfalt, in der oft kindlichen Naivität, in der männlichen Kraft und in der unverwüstlich-derben Gesundheit seiner Darstellungen steht er fest auf dem Boden seiner Vorgänger. Auch bei ihm kann die wuchtige Bestimmtheit der Linien gelegentlich

Abb. 29. Hans Burgkmair: Kaiser Maximilian. Farbenholzschnitt von Jost de Negker. (Zu Seite 32.)

einen Rest von Plumpheit nicht verleugnen, auch bei ihm zeigt sich deutlich die Grenze seines künstlerischen Ausdrucksvermögens. Doch diese Mängel, die man sich eigentlich scheut als Mängel zu bezeichnen, sind mit seinem Bilde unlöslich verwachsen; ja, man möchte sie bei ihm nicht missen, weil man fühlt, daß sie nur die notwendigen Begleiterscheinungen der positiven Eigenschaften sind.

Abb. 30. Hans Holbein d. J.: Jakob segnet Esau (1. Moses 27, 22). Aus den Holzschnitten zum Alten Testament. Originalgröße. (Zu Seite 36.)

Seine unvergleichliche Volkstümlichkeit, die dem Deutschen jener Zeit gar nicht lange nach dem Auftreten des Meisters den Namen Albrecht Dürer als den Inbegriff des deutschen Künstlers erscheinen ließ, hat er naturgemäß seinen Holzschnittarbeiten in erster Linie, mehr noch als den Kupferstichen, zu verdanken. Auch darin zeigte er sich ja als echter Angehöriger der deutschen Zeichnerzunft, daß er mit vollen Händen in den Stoffkreis der mannigfaltigen Interessen, die das Volk besaß, hineingriff, und als ein echter Sohn seines Zeitalters hat auch er für das religiöse Element die weitaus größte Liebe. Mit dem ganzen sittlichen Ernst und der aus tiefstem Herzen quillenden, ehrlichen Frömmigkeit des gegen den verweltlichten Katholizismus protestierenden Christen jener Epoche packte er die Probleme an, die sich darboten. Noch freilich spielen die Motive der älteren Zeit bei ihm eine große Rolle: der Marienkultus der römischen Kirche ist ihm ans Herz gewachsen; die phantastischen Bilder der Apokalypse haben es ihm angetan.

Mit einer Holzschnittfolge über das letztgenannte Thema trat Dürer zuerst hervor. Der fünfundzwanzigjährige Künstler begann im Jahre 1496 die fünfzehn großen Blätter der „Apocalypsis cum figuris“ oder der „Heimlichen Offenbarung Johannis“ zu zeichnen; zwei Jahre später kam das Werk auf den Markt (Abb. 19). Keiner vor ihm hatte mit so erstaunlicher Erfindungskraft und dabei so volkstümlichem Verständnis diesen Stoff bewältigt; es ist bereits die Begabung eines Meisters, die sich in diesem xylographischen Erstlingswerke zum Worte meldet. Neben zahlreichen Einzelblättern, die sich ebenfalls am liebsten im

Abb. 31. Hans Holbein d. J.: Der Zug durchs Rote Meer. Aus „Bilder zum Alten Testament.“ Gleiche Größe. Gebr. Trechsel, Lyon, 1538. (Zu Seite 36.)

Abb. 32. Der Kaiser.
Aus Hans Holbeins Totentanz. Gleiche Größe.
Gebr. Trechsel, Lyon, 1538. (Zu Seite 37.)

Kreise religiöser Darstellungen bewegen, entstanden dann vor dem Ablauf von Dürers erster Epoche noch zwei weitere Folgen von größter Bedeutung: das „Marienleben" (1504—1505) und die „Große Passion". Das „Marienleben" gehört zum Schönsten, was Dürer überhaupt geschaffen hat (Abb. 21 u. 23). Wundervoll ist es, wie der katholische Kult hier protestantisch schlichte Formen angenommen hat, wie die Marienlegende der geheimnisvollen Mystik entkleidet und in eine Sphäre einfacher Bürgerlichkeit versetzt ist, die sie dem Manne aus dem Volke sofort lieb und vertraut machen mußte, wie die Mutter Christi zu einer Nürnberger Patrizierfrau geworden, deren Verwandte und Freunde wie sie selbst Züge tragen, die jedem ohne weiteres verständlich waren. Die „Große Passion" wirkt dagegen wie ein volkstümliches Epos (Abb. 20). Wie schon dereinstens die alten Dichter der Germanen, der Mönch Otfried von Weißenburg und der Verfasser des sächsischen „Heliand", die orientalische Erzählung von Jesu Leiden mit urdeutschen Stimmungselementen durchtränkt hatten, so geht auch Dürer vor. Es ist kein Wunder, daß er mit solchen Darstellungen, auch wenn er sich selbst noch für einen treuen Sohn der römischen Kirche hielt, doch den vordringenden Reformationsgeist gewaltig förderte.

Der einjährige Aufenthalt in Venedig, der im Herbst 1505 beginnt, ist auch für Dürers Holzschnittkunst nicht ganz ohne Folge geblieben. Etwas runder und voller wird die Modellierung der Figuren, etwas geschlossener die Komposition der Gruppen und großartiger der Faltenwurf der Gewänder. Aber der nordische Geist wird von diesen technischen Fortschritten wenig berührt. Das zeigt am deutlichsten die „Kleine Passion", deren 37 Blätter im Jahre 1511 erschienen (Abb. 22); sie übertrifft ihre Vorgängerin größeren Formats noch in der Innigkeit der Empfindung, in der Durchgeistigung des Ausdrucks.

Abb. 33. Der Landmann.
Aus Hans Holbeins Totentanz. Gleiche Größe.
Gebr. Drechsel, Lyon, 1538. (Zu Seite 37.)

Deutlicher spricht der Einfluß der italienischen Reise bei den dekorativen Arbeiten mit, die Dürer seit 1512 im Dienste Kaiser Maximilians schuf. Es ist bezeichnend für den Geist der Zeit, daß Maximilian I. in dem Streben, sein und seines habsburgischen Hauses Ruhm für alle Zukunft in stolzen Denkmälern zu verkünden, sich an den Buch- und Bilddruck wandte. Keine architektonischen und plastischen Monumentalwerke sollten vom Glanze seiner Regierung Bericht erstatten, sondern eine Reihe von literarischen Werken, deren Plan er selbst entwarf, für deren „dichterische" Ausarbeitung er leider keine größeren Talente fand als seine wackeren Geheimsekretäre Melchior Pfintzing und Marx Treitzsauerwein, zu deren Holzschnittillustrierung aber die große Zahl hervorragender Zeichner zur Verfügung stand. Zunächst wurde die Genealogie der Kaiserfamilie in der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft" vorgeführt. Sodann trat der Kaiser selbst im „Freydal" (Abb. 24) und „Theuerdank" (Abb. 25) auf, indem seine Werbereise

Abb. 34. Totentanz-Alphabet von Hans Holbein d. J.
Gleiche Größe. (Zu Seite 38.)

zu Maria von Burgund in eine romantische Minnefahrt dichterisch umgestaltet ward. Der „Weißkunig“ (Abb. 26) schildert Maximilians Herrschergeschichte; der „Triumph“, die „Ehrenpforte“ (Abb. 28) und der allegorische „Triumphzug“ mit dem Hauptstück „Der Triumphbogen“ verherrlichen mit einem gewaltigen Aufgebot allegorischen Prunks die Taten seines Lebens. Die Meister der Nürnberger und Augsburger Schule erhielten den Auftrag, alle diese Werke mit Bildern zu schmücken, und Albrecht Dürer hatte an dieser Arbeit einen hervorragenden Anteil. Die „Ehrenpforte“ vor allem ward ihm anvertraut. Es ist ein Holzschnitt, der wohl in seiner Größe einzig dasteht: nicht weniger als neun Fuß zählt er in der Breite und über zehn Fuß in der Länge, zweiundneunzig Holzstöcke mußten zusammengesetzt werden, um die Bildfläche zu ergeben! Zugrunde liegt dem Entwurf die Form des römischen Triumphbogens, aber diese Grundgestalt ist mit so viel Ornamenten umrankt, von so üppigem Beiwerk begleitet und halb verdeckt, durch so viel Anbauten verändert, daß man beim ersten Blick eher ein malerisches deutsches Burgtor vor sich zu haben glaubt, das mit phantastischen Anklängen an alle Stile der Welt kunstreich aufgebaut ist. Was nie ein Architekt erbauen kann, schuf die Erfindungskraft des Zeichners mit leichter Mühe. Dürers unbegrenzte zeichnerische Phantasie feiert hier, wo es den römischen Kaiser deutscher Nation zu preisen galt, ihre höchsten Triumphe. Von wenigen Gehilfen unterstützt, unter denen man Meister Albrechts Bruder Hans Dürer und seinen Schüler Hans Springinklee erkannt haben will, hat er das ungeheuere Werk fertiggestellt. Für den „Triumphbogen“ ferner hat Dürer den Gesamtentwurf geliefert, zum „Festzug“, an dem hauptsächlich Augsburger Meister tätig waren, eine große Reihe von Zeichnungen beigesteuert. Dies Werk ist eine allegorische Komposition, noch weit komplizierter und schwieriger verständlich als etwa der allegorische Festzug im Mummenschanz des zweiten Faust-Teils. Am „Theuerdank“ war nicht Dürer selbst, aber sein Schüler und Gehilfe Hans Schäuffelin mit tätig. Die Hauptmasse der Illustrationen dieses Werkes aber, ebenso wie die des „Weißkunig“, lieferten die geschickten Augsburger Meister, als deren Haupt Hans Burgkmair (1473—1531) hervorragte. Das Phantastische jener dekorativ-allegorischen Prunkwerke erforderte Dürers Phantasie, für die erzählenden Bilder dieser mehr historischen Bücher war Burgkmair vor allen anderen geeignet.

Maximilians große Sehnsucht war es, alle diese Werke seinen Wünschen genau entsprechend vor sich zu sehen und der Nachwelt zu überliefern. Er hat mit größter Sorgfalt bis ins einzelne alles überwacht, sich mit den Verfassern der Texte und den Künstlern besprochen, zu den Bildern Anregungen gegeben, bestimmte Vorschriften gemacht, die Zeichnungen geprüft, Änderungen empfohlen und schließlich auch die Probedrucke einer genauen Durchsicht unterzogen. Es war nicht leicht, des Kaisers Wünsche im ersten Anlauf zu befriedigen; die Holzstöcke, die heute in Wien aufbewahrt werden, zeigen uns, wie oft Verbesserungen vorgenommen werden mußten. Aber der „letzte Ritter“, dessen ganzes Leben nur ein romantisches Sehnen war, ohne daß er zu einem festen Ziel gelangte, hat auch die Verwirklichung dieses Planes nie erlebt. Die ganze Folge der von ihm ins Leben gerufenen Bildwerke ist im Zusammenhang erst in der jüngsten Vergangenheit, am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, so wie er es wohl einstens geträumt hatte, ans Tageslicht getreten.

In seinen letzten Lebensjahren gab es für Maximilian keinen wichtigeren Gedanken als die Fertigstellung seiner Holzschnittwerke, und keinen lieberen Verkehr als mit den Künstlern, die er dazu berufen hatte. Dürer, der in dieser Zeit dem Kaiser nahe trat, hat erst kurz nach seinem Tode die berühmten beiden Porträtholzschnitte fertigstellen können, von denen unsere Abbildung den einen wiedergibt (Abb. 27). In der Pfalz zu Augsburg hatte der Meister 1518 den Kaiser noch nach dem Leben gezeichnet und nach dieser Studie dann seine Blätter geschaffen.

Mit dem Tode Maximilians hing Dürers niederländische Reise zusammen. Er unternahm sie, um sich die Vorteile, die er durch des Kaisers Gunst genossen hatte, auch für die Zukunft, bei Karl V., zu sichern. Wie aus Italien brachte der Meister aber auch aus Holland eine Fülle künstlerischer Anregungen in die fränkische Heimat mit zurück, und

Abb. 35. Hans Holbein d. J.: Erasmus von Rotterdam „im Gehäuse". Titelholzschnitt zu den Werken des Erasmus. Verkleinert. (Zu Seite 38.)

in der kurzen Spanne Zeit, die ihm bis zu seinem Tode 1528 noch beschieden war, steht seine Kunst auf ihrer reifsten Höhe. Auch die Holzschnittwerke dieser Jahre sind vollendete Meisterschöpfungen. Den Bildnissen des Kaisers folgen die Porträts des Ulrich Varnbüler (Abb. 1), des trinkfesten Erfurter Humanisten und Poeten Eoban Hesse und manche ähnliche Arbeiten. Aber auch religiöse Darstellungen von wundervoller Größe und Tiefe der Empfindung fehlen in diesen letzten Jahren nicht.

Wie der Holzschnitt durch Dürers Eingreifen künstlerisch ganz neue Bahnen betritt, so wandelt sich auch in gewissem Sinne unter ihm der technische Betrieb. Er ist der erste Zeichner, der sich seine Xylographen mit Bewußtsein erzieht, — ein Vorgang, den wir fast bei allen großen Meistern des Holzschnitts, bei Holbein so gut wie bei Menzel und Doré, wieder finden. Während vor Dürer die Holzschneider, sobald ihre Tätigkeit sich von der des Meisters trennt, überhaupt keine Rolle spielen, treten jetzt hier und dort Vertreter ihrer Zunft als geachtete Mitarbeiter der Künstler hervor. Hieronymus Andreä ist der wichtigste aus dieser Gruppe. Gewiß ist die Tätigkeit der Xylographen in jener ganzen Epoche keineswegs eine irgendwie selbständige. Sie bleiben völlig von ihrem Meister abhängig und das Höchste leisten sie dann, wenn sie dessen Vorlage mit größter Anpassungsfähigkeit wiedergeben. Aber eben hierin, in der verständnisvollen Treue gegen Dürers Zeichnung, in dem kongenialen Erfassen seiner Gedanken, in der Deutlichkeit des Schnittes, in der Bestimmtheit, Schärfe und Weichheit der Linien hat Andreä Hervorragendes geleistet.

Abb. 36. Urs Graf: Bannerträger von Basel. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 39, 41.)

Auch darin tritt jetzt eine Änderung ein, daß der Holzschnitt nicht mehr der farbigen Illuminierung bedarf, sondern seinen bildartig malerischen Charakter in der Schwarzweißsprache des Druckes findet, auf die seine Natur ihn hinweist. In früherer Zeit nannte man den unkolorierten Holzschnitt einen „rohen"; jetzt wird man im Gegenteil die Empfindung gehabt haben, daß die Illuminierung zu rohen Effekten geführt hatte. Man hat nun das klare Gefühl für die Verwandtschaft des Bild- und Lettern-druckes und sieht in dem mit schwarzen Bildlinien gezierten Buche eine künstlerische Einheit. Und wenn man jetzt dennoch beim Einzelblatt daran geht, durch die Farbe das Holzschnittbild zu beleben, so schlägt man einen durchaus neuen Weg ein: nicht mehr der Hand eines kleinen Malermeisters und seinem Pinsel wird die Erreichung koloristischer Wirkungen anvertraut, sondern aus der Holzschnitttechnik selbst sucht man den farbigen Schmuck zu gewinnen. Auf diesem

Abb. 37. Urs Graf: Der lauernde Tod. Landsknechtsszene. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 39, 41.)

Abb. 38. Hans Baldung Grien: Ausschnitt aus dem Bilde „Der heil. Christoph".
Wenig verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 41, 44.)

Gebiete war Hans Burgkmair in Deutschland ein Führer (Abb. 29). Die Technik der sogenannten Helldunkelschnitte (Clairobscurs) ist zwar ohne Frage vor ihm erfunden worden. Vasari hat sie einem Schüler Raffaels zugeschrieben; mit mehr Wahrscheinlichkeit werden wir freilich die Anfänge in Deutschland zu suchen haben. Aber der erste, der den xylographischen Tondruck mit Erfolg angewandt hat, bleibt Burgkmair, der als ein echter Meister der schwäbischen Schule für frische und helle Farbenwirkungen einen ausgesprochenen Sinn besaß. Das Verfahren bei diesen Schnitten war das folgende. Es mußten soviel Holzplatten bearbeitet werden, wie das Bild Farben enthalten sollte, und auf jedem Stock ließ man dabei diejenigen Partien in der Fläche des Holzes erhaben stehen, welche im Bilde von gleicher Farbe sein sollten. Das Papier, auf dem dies Bild schließlich erscheinen sollte, mußte nacheinander auf die verschiedenen Platten gepreßt werden, wobei natürlich äußerste Sorgfalt darauf gelegt werden mußte, daß der neue Druck genau in die bisher gedruckten Teile hineinpaßte. Zunächst gab man sich mit Helldunkelschnitten in zwei Farben zufrieden; das heißt, neben dem Schwarzdruck wurde eine tonige Platte hinzugenommen, so daß

Abb. 39. Hans Baldung Grien: Hexenszene. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 41, 44.)

das Bild, wenn man das Weiß des Papieres mitrechnete (vor allem an den Stellen, wo es durch Auslassung in der farbigen Platte fast wie gehöhtes Licht aussah), gleichsam dreifarbig erschien. Bald aber nahmen Burgkmair und seine Nachfolger drei und mehr Platten zu Hilfe. Auch er fand übrigens in Augsburg einen Xylographen, der mit größter Kunst auf seine Absichten einging, nämlich Jost de Negker.

Wenn Dürers Holzschnittwerk, aller ausländischen Einflüsse ungeachtet, als Ganzes schließlich doch eine Fortsetzung der älteren Meister war, so bekundet Burgkmair in weit stärkerem Maße das Herüberwirken der italienischen Renaissance. Was bei Dürer an ornamentalen und architektonischen Motiven auftritt, weist in der Hauptsache immer noch in die gotische Vergangenheit zurück; Burgkmair aber offenbart überall ein inniges Verständnis für südliche Bauformen und Ornamente. Am mächtigsten jedoch hat sich der Geist der Renaissance in Hans Holbein dem Jüngeren verkörpert. Darin beruht der fundamentale Gegensatz zwischen den beiden großen Meistern der Reformationszeit: Dürers Natur wahrt sich den anstürmenden Einflüssen von Süden gegenüber ihre bodenwüchsige Selbständigkeit, er ist der Schwerfälligere, der Derbere, der sein Leben hindurch an die heimatliche Scholle gefesselt blieb; Holbein nimmt den Reichtum an künstlerischen Gedanken und Formen, der über die Alpen gebracht wird, mit vollen Armen auf, er ist der Beweglichere, Nervösere, Elegantere. Dürer ist ein Nürnberger Bürger, dessen äußerer Gesichtskreis beim regsten inneren Empfindungsleben nicht weit über die Grenzen des Gebietes seiner Vaterstadt hinausreicht. Holbein ist ein Mann der großen Welt, der früh auf die Wanderschaft geht, von Stadt zu Stadt zieht und schließlich leichten Herzens den Hof des englischen Königs mit dem deutschen Kleinbürgerleben vertauscht. Dürer ist der Künstler des Reformationsgedankens, Holbein der des Humanismus. So reichen sich beide die Hände als künstlerische Vertreter der großen beiden Hauptkräfte, die im sechzehnten Jahrhundert die radikale Umwälzung des deutschen Lebens bewirkten.

Abb. 40. Albrecht Altdorfer: Illustration aus „Der Sündenfall und die Erlösung des Menschengeschlechtes". Gleiche Größe. (Zu Seite 44.)

Stand schon Holbeins Vaterstadt Augsburg von jeher ganz anders mit dem Süden in Verbindung als Nürnberg, so trat der junge Künstler, als er nach Basel kam, erst recht in diesen Kreis des deutschen Humanismus. Dort wirkten Geiler von Kaisersberg, Beatus Rhenanus, Sebastian Brant; dort nahm 1513 der typische Vertreter des nordischen Humanismus: Erasmus von Rotterdam, seinen Wohnsitz. Ein reiches geistiges Leben entfaltete sich in der alten Rheinstadt. Eine Reihe hervorragender Buchdrucker wetteiferte darin, die Werke ihrer bedeutendsten Mitbürger in kunstvollen Ausgaben von Basel aus in die Welt zu senden. Holbein trat diesem ganzen Betrieb bald näher. Die Gelehrten weihten ihn in die Kenntnis des Altertums ein, die Drucker gaben ihm Aufträge. Er entwarf Titelblätter, Vignetten, Initialen, Randleisten, durchweg Kompositionen in dem heiteren, liebenswürdigen Stil der Frührenaissance. Dann entstehen Illustrationen für die Werke selbst, geistvolle Darstellungen der in den Büchern der Humanisten vorgetragenen Gedanken, die sich bald eng an den Text anschließen, bald in freier Künstlerlaune ihn paraphrasieren. Immer mehr erweitert sich der Stoffkreis seiner Holzschnitte. Bilder aus dem Volksleben und satirische Flugblätter kommen hinzu, Signete und Embleme entwirft er unermüdlich in reicher Zahl, und schließlich steigt er zu den großartigsten Leistungen seines Illustrationswerkes empor: zu der Bibel und dem Totentanz. Diese beiden gewaltigsten Schöpfungen Holbeinscher Holzschneidekunst führen uns vom

Abb. 41. Albrecht Altdorfer: St. Georg. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 44.)

Humanismus wieder zur Reformation, die im Anfang der zwanziger Jahre in Basel eindrang. Der junge Künstler stellte seine Kraft in den Dienst der Buchdrucker, die nun das Wort Gottes deutsch in vollendeter typographischer Schönheit ihren Mitbürgern vorführen wollten. Für Adam Petri und Thomas Wolff zeichnete er zuerst Titelblätter und einzelne Figuren, auch Darstellungen der Offenbarung Johannis, in denen er sich mit Dürers Holzschnittfolge von der Apokalypse begegnete; dann aber, von 1523 an, die berühmten Illustrationen für das Alte Testament, das jedoch nicht in Basel, sondern zu

Abb. 42. Lucas Cranach d. Ä.: Ruhe auf der Flucht in Ägypten.
Verkleinert. (Zu Seite 44.)

Lyon, in der Offizin der Gebrüder Trechsel, gedruckt wurde. Die französische Handelsstadt stand damals im innigsten Verkehr mit Deutschland und der Schweiz, zumal mit Basel, das ja fast an der Grenze der drei Länder gelegen war. Es war darum für jene Zeit nicht so merkwürdig, wie es vielleicht für uns heute klingt, daß ein Lyoner Verleger sich an ein Mitglied der Baseler Künstlerschaft wandte. Zugleich ist diese Tatsache ein beredtes Zeugnis für das Verhältnis zwischen Deutschland und Frankreich auf künstlerischem Gebiet um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts — ein Verhältnis, das niemals wiedergekehrt ist!

Es ist oft darauf hingewiesen worden, wie Holbein durch diese Holzschnitte zum Alten Testament gewissermaßen Dürers Holzschnittblätter, die lediglich dem Stoffkreise des Neuen entnommen sind, ergänzt hat. Sein Werk stellt sich dem des älteren Meisters selbständig und ebenbürtig zur Seite. Wundervoll ist es, wieviel volkstümliche Erzählerkunst Holbein in dem winzigen Raum dieser Täfelchen niedergelegt hat. Auch er übersetzt sich, ebenso wie Dürer, die Vorgänge der Heiligen Schrift durchaus in seine deutsche Welt, aber wie Dürer weiß auch er durch kleine Variationen und Nüancen den Eindruck eines weit entlegenen Schauplatzes und einer lang vergangenen Zeit zu erwecken. Mit den einfachsten Mitteln, durch feine Umrisse und schlichte Schraffierungen, fast ohne Zuhilfenahme von Kreuzlagen, sind alle diese Bildchen ausgeführt. Die Erzählungen aus der Zeit der Patriarchen sind mit naivem Sinn aufgefaßt und verdeutlicht (Abb. 30). Von größter Innigkeit sind die Familienszenen, von außerordentlichem Reiz die landschaftliche und architektonische Staffage, bei der oft genug heimatliche und schweizerische Motive anklingen, von erstaunlicher Wirkung die Massenszenen, die er mit größter Kunst in den knappen Raum hineinkomponiert (Abb. 31). Das ganze heilige Buch der Hebräer erscheint wie ein deutsches Volksepos in diesen Blättern.

Abb. 13. Peter Flötner: Grotteske.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten".
(Zu Seite 46.)

Gewaltiger aber noch ist der Eindruck, den die „Bilder des Todes" heute auf uns machen. Sie wurden, ebenfalls von den Brüdern Trechsel in Lyon, als „Simulacres de la Mort" herausgegeben, in demselben Jahre 1538, da auch die Bibel dort als vollständiges Werk erst in den Handel kam. Auch bei dem Totentanz stützte sich Holbein auf Darstellungen der früheren Zeit, die immer wieder das bei allen europäischen Völkern seit Jahrhunderten beliebte Motiv benutzt hatte. Aber noch großartiger als in der Bibel, schwang er sich

Abb. 44. Schnitt nach Virgil Solis. Gleiche Größe. (Zu Seite 46.)

hier über die Schöpfungen aller seiner Vorgänger empor. Der Gedanke, den Tod als Triumphator über alles Lebendige darzustellen und in seinem unabänderlichen Walten bei Hoch und Niedrig die Gleichheit aller Erdenkinder der Ewigkeit gegenüber anzudeuten, ist durchaus eine Emanation des christlich-nordischen Geistes, durchaus ein Produkt mittelalterlicher Vorstellungen. Es ist kein Wunder, daß dieser Gedanke, der in südlichen Ländern schwerer Eingang fand, zumal in Deutschland sehr populär geworden war. Aber ähnlich wie Dürer den Marienkultus, hat Holbein das Totentanzmotiv seines mystischen Charakters entkleidet und es wiederum zum Ausgangspunkt für ein volkstümliches Epos gemacht. Auch bei ihm erscheint freilich der Tod als der grausame und unerbittliche Vernichter, vor dem alle gleich sind, der Papst, der Bischof und der Kardinal so gut wie der Kaiser, der König und der Herzog, der Landmann (Abb. 33) wie der Seefahrer, der Bettler wie der Geizhals, der Greis wie das spielende Kind, der Arzt wie der Richter. Mit satanischer Lust spielt Holbeins Tod, halb klapperndes Gerippe, halb phantastischer Satansgeselle, den Vertretern aller Stände und Altersstufen, den Männern wie den Weibern zum letzten Tanze auf. Dennoch ist dem Ganzen das Schreckhafte, Grausige genommen. Es ist mehr ein ernstes Lied vom Werden und Vergehen, oft unterbrochen durch fast humoristische Darstellungen von satirischer Schärfe, die im Gange des großen Epos wie witzige Epigramme erscheinen. So die Szene des Papstes, den Tod und teuflische Geister umgeben, während er den Kaiser krönt; so die des Abtes, dessen fetter Leib sich nicht gerne vom Leben trennen will, oder des bestechlichen Richters und der buhlerischen Nonne. Daneben fehlen nicht Anspielungen auf die Zustände der Gegenwart, wie das Blättchen, das den Kaiser mit zerbrochenem Schwert darstellt (Abb. 32), oder ein anderes, das den König — das Lilienwappen des Thronhimmels deutet auf den prunkliebenden Franz I. von Frankreich —

Abb. 45. Tobias Stimmer: Porträt-Holzschnitt. Verkleinert.
(Zu Seite 46.)

beim Schlemmermahle zeigt. Es sind Szenen aus dem Leben der Zeit, und mit großer Kunst ist überall der grinsende Tod in neuer Gestalt, in anderer Haltung, die jedesmal dem speziellen Vorwurf entspricht, eingeführt. Auch hier ist alles mit der einfachsten Technik in einen kleinen Raum, dessen Grenze streng respektiert wird, hineingezeichnet. Im Umkreise weniger Quadratzentimeter erscheinen vor unseren Augen ganze Welten, Paläste und Kirchen, Straßen und Studierstuben, Landschaften mit weiten Perspektiven, das Meer und der Hafen, in dem die Schiffe sichtbar werden. Nur Menzel hat später auf winzigem Raum eine solche Fülle von Gestalten und Gedanken vereinigt.

Parallel mit der Arbeit Holbeins für die Bibel und den Totentanz gehen zwei Folgen von Initialen, die als geistreiche künstlerische Spiele die dort angeschlagenen Motive variieren: ein Alphabet mit Szenen aus dem Alten Testament und ein anderes mit Todesdarstellungen, die mit erstaunlicher Kunst um die Buchstaben herumgerankt sind (Abb. 34). Einzelblätter von großer Schönheit gehen außerdem in der Baseler Zeit aus seiner Werkstatt hervor, darunter das herrliche Bild des unter dem Kreuze niedergesunkenen Christus, das vielleicht am meisten von allen Holbeinschen Arbeiten Dürers Einfluß verrät, andere religiöse Darstellungen und wahrscheinlich auch das Blatt, das den Erasmus „in ein Ghüs“ (Abb. 35), aber nicht wie den Dürerschen Hieronymus in einer reichsstädtischen Studierstube, sondern in einem reichgeschmückten Pfeilerbau, vorführt. Alle diese Arbeiten der ersten Holbeinschen Epoche sind nicht nur in künstlerischer, sondern ebenso in technischer Hinsicht von größter Wichtigkeit für die Geschichte des Holzschnitts. Und in Hans Lützelburger, der wohl auch von Augsburg nach Basel gekommen war, fand der Künstler einen Formschneider, der alle seine Zunftgenossen bis zu jener Zeit, Dürers Hieronymus Andreä nicht ausgenommen, weit hinter sich ließ.

Abb. 46. Lucas van Leyden: Salomonis Götzendienst. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 47.)

Als 1538 die Bibel und der Totentanz erschienen, war Holbein bereits seit Jahren ein großer, weitberühmter Mann: der gefeierte Hofmaler des englischen Königs. In London nahm dann die Bildnismalerei Holbeins Kräfte fast ganz in Anspruch; aber völlig hat er den Holzschnitt auch dort nicht außer acht gelassen. Auch jenseits des Kanals hat er Titelblätter und andere dekorative Dinge, Einzeldarstellungen und wohl auch einmal ein Bildnis für den Holzstock gezeichnet. Der wichtigste dieser Entwürfe ist ein Blatt für eine Chronik, auf dem König Heinrich VIII., in charakteristischer Haltung, umgeben von den Großen seines Hofes, in einer pompösen architektonischen Umrahmung erscheint. Freilich, die volkstümliche deutsche Kraft der xylographischen Werke aus der Baseler Zeit hat Holbein auf fremdem Boden nicht wieder erreicht.

In Deutschland nun blühte unter dem Einfluß der großen Meister und unter der Förderung durch Maximilian I. der Holzschnitt in ungeahnter Pracht auf. Noch neben Holbein war in Basel Urs Graf aus Solothurn tätig, eine der interessantesten Gestalten aus der deutschen Künstlerschaft des sechzehnten Jahrhunderts. Ein Goldschmied seines Zeichens, aber ein rauflustiger Soldat aus Leidenschaft, ein „Reisläufer", der noch als

Abb. 47. Ugo de Carpi: Der ungläubige Thomas.
Illustration aus den „Epistole et evangelii vulgari", Venedig 1512. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 47.)

Abb. 48. Niccolo Boldrini: Der Affen-Laokoon. Nach Tizian. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 48.)

reifer Mann mit Gefängnis bestraft wird, weil er gegen das Gesetz in den Krieg gezogen, ein wilder Geselle, dessen derbe Natur in seinen Holzschnitten sich kundgibt. Keiner hat uns wie er aus eigenster Anschauung vom tollen Leben der Landsknechte und ihren Dirnen erzählt. In all seinen Blättern lebt eine sinnliche Kraft ohnegleichen, dabei ein außerordentliches zeichnerisches Können und oft ein grotesker Humor, in dem ihn keiner erreicht. Virtuos weiß Graf die Körperformen zu behandeln, landschaftliche Hintergründe, die an Schönheit mit denen Dürers wetteifern, zu entwerfen und gelegentlich raffinierte technische Nuancen anzubringen, wie seine Schnitte in feinen weißen Linien auf schwarzem Grunde zeigen (Abb. 36 u. 37). Sein Schweizer Landsmann Niklas Manuel ist wie er ein Kriegsheld; auch als Dichter ist er hochberühmt und erinnert in seiner Vielseitigkeit von fern an die uomini universali der italienischen Renaissance. Niklas' Sohn Hans Rudolf Manuel und Hans Leu von Zürich schließen diesen schweizerischen Kreis ab. Unter der elsässischen Künstlerschaft, die mit der eidgenössischen und der schwäbischen eng verbunden ist, ragt zunächst Johann Wächtlin weit hervor. Er gehört neben Burgkmair an erster Stelle zu den deutschen Meistern, die den Clair-obscur-Schnitt zu erstaunlicher Wirkungskraft gebracht haben. Noch übertroffen aber ward Wächtlin durch Hans Baldung Grien, der aus seiner schwäbischen Heimat 1509 nach Straßburg übersiedelte. Grien hat seinen kunstgeschichtlichen Platz gleich hinter Dürer und Holbein. Haben seine Blätter auch nicht die reife Ruhe dieser Größten, so sind sie dafür erfüllt von einer Leidenschaft, die den Beschauer auch heute noch nicht losläßt. Wohl hat er einige idyllische Kompositionen von zarterer Empfindung

Abb. 49. Schnitt von Giuſeppe Porta della Garfagnana.
Autotypiſch verkleinert. (Zu Seite 48.)

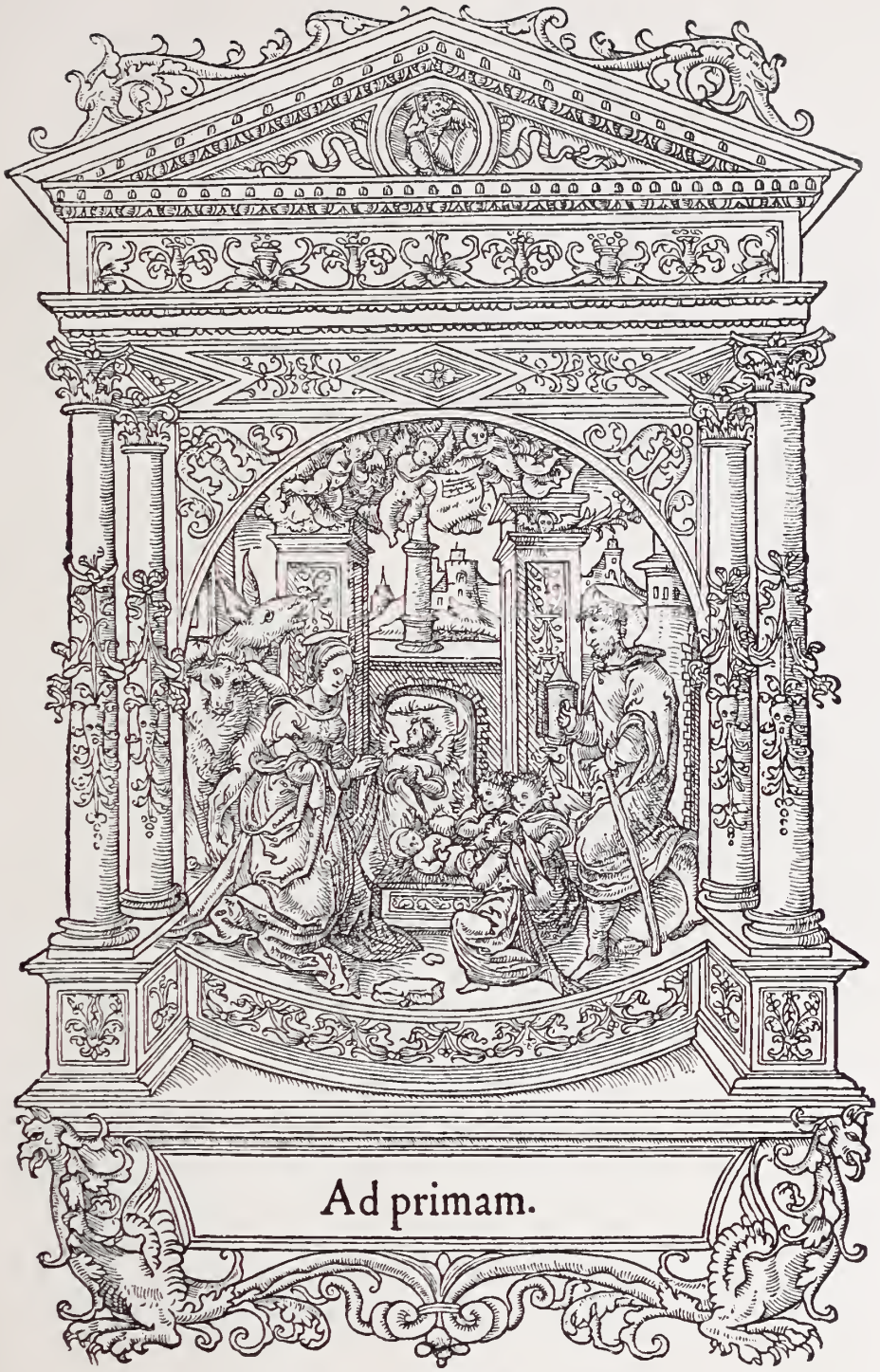


Abb. 50. Geofroy Tory: Die Geburt des Kindes.
Illustration aus den „Heures à la louange de la vierge Marie". Paris 1524. Gleiche Größe.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 49.)

geschaffen, aber am liebsten Bilder von kühner Bewegtheit und romantischer, oft visionärer Phantastik. In ausdrucksvollen Strichen hat er Szenen aus dem Hexen- und Zauberwesen gezeichnet, die in den verblüffenden Lichtwirkungen seiner Helldunkelschnitte von grandioser Wirkung sind (Abb. 39). Auch Griens religiöse Blätter sind von heftigen Effekten erfüllt, von einer dramatischen Kraft, die der epischen Ruhe der anderen fremd war (Abb. 38). Unmittelbar an Dürer schloß sich Albrecht Altdorfer an, der Meister von Regensburg, der vor allem wichtig ist als empfindungsvoller Landschafter, der aber mehr als sein großes Vorbild zu der Kompositionsart und den ornamentalen Formen der Italiener sich hingezogen fühlt (Abb. 40 u. 41). Den stärksten Gegensatz zu der lebhaft und leidenschaftlich bewegten Kunst aller dieser Süddeutschen bildet im Norden Lucas Cranach der Ältere mit seiner Schule. Man hat den ehrsamen fränkischen Meister, der nach Sachsen berufen wurde, nicht ohne Grund den Hans Sachs der Malerei genannt. In seinen Porträts, die uns so treulich die äußere Erscheinung der Reformatoren bewahrt haben, ist er in der Tat bei aller soliden Kraft nicht selten philiströs und trocken. Seine Holzschnitte sind reizvoller und sprechen unmittelbarer zu uns. Manche Blätter, wie die entzückende Darstellung der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten", die unsere Abbildung 42 zeigt, dies wundervolle Seitenstück zu dem kostbaren Gemälde des Meisters im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, gehören zu den schönsten Werken der Xylographie des ganzen Jahrhunderts. Lucas Cranach gibt die reformatorische Auffassung der Bibel am reinsten wieder; es lebt in seinen Einzelschnitten wie in den Illustrationen die gesunde Naivität, mit der Luther die Erzählungen der heiligen Schrift auffaßte. Oft ist er eckig und ungeschickt, und es will fast scheinen, als habe ihm die fromme Gesinnung mehr gegolten als die künstlerische Durchführung seiner Entwürfe. An den Bildern zum „Newen Testament" Luthers, das 1522 bei Melchior Lotter in Wittenberg erschien, und auf deren Gestaltung der Reformator selbst bestimmenden Einfluß nahm, hat Cranach aller Wahrscheinlichkeit nach mitgearbeitet. Er und die Angehörigen seiner Schule wurden die berufenen Illustratoren der Schriften, die in Mitteldeutschland als Waffen gegen den Katholizismus und als Stützen bei der Begründung der neuen Kirche gedruckt wurden.

* * *

So hatte sich in allen Teilen Deutschlands die Kunst des Holzschnitts verbreitet, und im Süden stritten sich die Städte um die Ehre der Führerrolle. Doch schon in den zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts machen sich bereits die ersten Anzeichen eines kommenden Umschwungs bemerkbar. Der Holzschnitt fängt in dem Augenblicke an, seine große Stellung zu verlieren, wo der ausländische Einfluß so mächtig wird, daß das national-deutsche Element sich ihm gegenüber nicht mehr halten kann. Bisher hält sich bei den hervorragenden Meistern die Tätigkeit für den Holzschnitt und für den Kupferstich die Wage. Dürer hat auf beiden Gebieten Größtes geleistet; die Nürnberger „Kleinmeister" aber, die jetzt auftreten, vernachlässigen bereits den Holzschnitt zugunsten des Kupferstichs.

Ein deutliches Zeichen des immer stärker werdenden romanischen Einflusses ist zu gleicher Zeit der lebhafte Hang zum dekorativen Element, das bei der italienischen Renaissance ja überhaupt eine ausschlaggebende Rolle gespielt hat. In Deutschland war bisher auch die vervielfältigende Kunst zu sehr auf das Innerliche, Gedankliche gerichtet, um für diese Aufgaben viel Zeit übrig zu haben. Jetzt wird das anders, und aus den Werkstätten der deutschen Kupferstecher und Holzschneider gehen in schier unübersehbarer Zahl die Ornamentstichblätter hervor, die für Goldschmiede, Kunstschlosser, Möbeltischler, Sticker und Weber Vorlagen lieferten, in denen ein ungeheurer Reichtum an ornamentalem Formenwerk niedergelegt ist. Der Kupferstich spielt dabei natürlich die erste Rolle. Seine Anhänger hatten von jeher, schon seit Schongauer, sich mit derartigen zierlichen Arbeiten beschäftigt; auch Dürer hatte ja gelegentlich seine Kompositionen mit phantastischem Schnörkel- und Rankenwerk geschmückt. Jetzt aber werden Blätter geschaffen, in denen das Ornament Selbstzweck ist, und die deutschen Künstler zeigen darin, daß sie in solchem dekorativen Spiel an Reichtum der Erfindung und an Gestaltungs-

Abb. 51. Herkules bekämpft den Neid und die Zwietracht.
Schnitt von Christoph Jegher nach P. P. Rubens. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 56.)

kraft den Romanen durchaus ebenbürtig sind. Der Holzschnitt steht dabei nur an zweiter Stelle, und hauptsächlich ist es Nürnberg, wo er sich auch jetzt noch seinen Einfluß wahrt. In der Dürerstadt tritt Peter Flötner auf, der Zeichnungen für Möbelstücke, Geräte aller Art, zumal für Pokale, die unter den Ornamentstichblättern einen so großen Raum einnehmen, für Architekturdetails, für Rahmen, Einfassungen, Säulenkapitäle, mit unerschöpflicher Arbeitslust entwarf. Auch die phantastischen „Grottesken" der Italiener finden in ihm einen gelehrigen Schüler (Abb. 43), diese meist in feinen weißen Linien aus schwarzem Grunde herausgearbeiteten derbkomischen Darstellungen verschlungener Ranken und Figuren, welche unmittelbar aus der dekorativen Malerei der Antike zu stammen scheinen. Ein zweiter Nürnberger neben Flötner ist Virgil Solis, ein Allerweltskönner, der den ganzen Vorstellungsreichtum seiner Zeit in zahlreichen Darstellungen niederlegte und als Illustrator eine gewaltige Tätigkeit entfaltete (Abb. 44), im Ornamentstich aber den Höhepunkt seines Schaffens sah. Von gleicher Fruchtbarkeit war Jost Amman, der in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zahllose Blätter auf die Holzplatte zeichnete und wohl auch selbst mit dem Messer in den Stock schnitt. Er hat mit seinen Darstellungen, die alle Gebiete durchschweifen, uns ungemein wertvolle kulturhistorische Denkmäler hinterlassen. Er hat auch in der „Eygentlichen Beschreibung aller Stände" (Frankfurt a. M. 1568) uns die ersten Abbildungen eines „Reyßers" und eines „Formenschneiders" gegeben (Abb. 6, 7 u. 8). Die Einfachheit der zeichnerischen Komposition ist freilich jetzt verschwunden. Amman sucht seine Darstellungen möglichst malerisch zu behandeln und gibt ihnen am liebsten eine prächtige, schon etwas schwülstige Umrahmung mit Wappen, Figuren und Emblemen. Noch deutlicher tritt diese Neigung bei Tobias Stimmer hervor, dem Hauptrepräsentanten des Straßburger Holzschnitts in jener Epoche (Abb. 45). Wie sehr sich die ganze Anschauungswelt seit der ersten Hälfte des Jahrhunderts gewandelt hat, erkennt man an seinem Holzschnittwerk schon darum mit solcher Klarheit, weil es in inniger Verbindung mit demjenigen Schriftsteller steht, der auf literarischem Gebiet den Umschwung von der gehaltenen Renaissance zum Barockstil verkörpert: mit Johann Fischart. War früher Hans Sachsens ehrenfeste Muse oft die literarische Begleiterin des Holzschnitts gewesen — für gar manches xylographische Blatt hatte der poetische Schuhmacher selbst ein erklärendes Verslein geschrieben —, so wird jetzt in Straßburg der Verfasser der phantastisch-bizarren „Geschichtsklitterung" und der abenteuerlich-grotesken Erzählung von „Gargantua und Pantagruel" der Freund und Beistand des Tobias Stimmer. Fischart schrieb kleine Sprüchlein und Reime für die Holzschnitte des Meisters, und wie vorher bei Hans Sachs und den Nürnbergern, so herrscht jetzt bei ihnen das schönste stilistische Einvernehmen. Dieselbe krause, überladene, schnörkelhafte Verzierungssucht, derselbe barocke Manierismus, der Fischarts satirische Schnurren durchzieht, lebt in den Holzschnitten jener Zeit, die von ihren Vorgängern aus der Blüteepoche himmelweit verschieden sind; und wie Fischart die entscheidenden Anregungen von dem Franzosen Rabelais empfing, so herrscht auch in dem dekorativen Schwulst der Holzschnittblätter bereits der welsche Geschmack.

Abb. 52. Kopf eines Philosophen, Rembrandt zugeschrieben. Größe des Originals. Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten".
(Zu Seite 56.)

* * *

Das Ausland machte im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts die gleiche Entwicklung durch. Auch jenseits der deutschen Grenzen erlebte der Holzschnitt in den ersten Jahrzehnten seine reichste Blüte, um dann etwa seit dem Beginn der Gegenreformation langsam von seiner

Abb. 53. Maria de Medici, Prinzessin von Toskana, spätere Gemahlin König Heinrichs IV. von Frankreich. Eigenhändiger Schnitt der Dargestellten. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 57.)

Höhe herabzusteigen. Die größte Bedeutung hatte er nächst Deutschland in den Niederlanden, wo Lucas van Leyden (1496—1533) eine ähnliche Stellung einnahm wie bei uns Dürer, ohne freilich des Altmeisters Größe zu erreichen (Abb. 46). In Italien steht der Name Ugo da Carpis an erster Stelle (Abb. 47). Er führte den italienischen Holzschnitt in gleicher Weise zu künstlerischer Höhe empor, wie Marcantonio Raimondi den italienischen Kupferstich. Ugo da Carpi ist derjenige italienische Künstler, dem

Vasari die Erfindung des farbigen Holzschnitts, der „Chiaroscuro"-Manier, zuschrieb. Indessen schon oben wurde darauf hingedeutet, daß diese Technik mit mehr Wahrscheinlichkeit in Deutschland entstanden ist. Gleichwohl ist es Tatsache, daß Ugo an ihrer Ausbildung einen hervorragenden Anteil hat. Auch in der Wahl der Farbenbasen: in erster Zeit meist schwarz, grau und braun, dann mit Hinzufügung von blau oder grün, war er maßgebend. Es ist nicht ausgeschlossen, daß manche der deutschen Clairobscur-Schnitte, die ein früheres Datum tragen als der erste von da Carpi (1518), erst spätere Umwandlungen früherer einfarbiger Schnitte sind. Der Italiener hat diese Manier zu einer Vollendung gebracht, die man vor ihm auch in Deutschland noch nicht kannte; seine farbigen Schnitte nach Originalen Raffaels, der der Überlieferung nach mehrere Zeichnungen selbst auf den Stock entworfen haben soll, sind kostbar in der koloristischen Wirkung. Und wie Ugo da Carpi dem Urbinaten, stand Nicola Boldrini von Vicenza dem Tizian nahe. Wir wissen aus zuverlässiger Quelle, daß sich der venezianische Meister aufs lebhafteste für den Holzschnitt interessierte. Im Winter 1565—66 beschäftigte er sich hauptsächlich damit, die Kupferstiche und Holzschnitte, die zwei Künstler nach Entwürfen seiner Hand herstellten, zu überwachen; der Kupferstecher war Cornelis Cort, der Xylograph Boldrini, der unter anderem auch Tizians köstlichen „Affen-Laokoon", die glänzende Parodie auf die wenige Jahrzehnte vorher entdeckte Laokoongruppe, im Holzschnitte wiedergab (Abb. 48). Gerade um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, wo in Deutschland bereits die Anfänge eines Niederganges zu bemerken sind, entwickelt sich der italienische Holzschnitt zu einer überraschenden Leistungsfähigkeit. Immer wieder treffen wir dabei auf die venezianische Schule. Tizians Freunde, auch sein jüngerer Bruder Cesare Vecellio, beteiligen sich eifrig an diesen Bemühungen; Giuseppe Porta della Garfagnana gab in seiner xylographischen Nachbildung von Raffaels „Schule von Athen" den glänzendsten Beweis für die hohe Entwicklung des venezianischen Holzschnitts, der sich im übrigen namentlich in umfangreichen Illustrationswerken äußerte (Abb. 49). Die römische Schule hat sich auf diesem Gebiete weniger hervorgetan; doch finden wir dort gegen Ende des Jahrhunderts Andrea Andreani an der Arbeit, der, immer noch von Ugo da Carpi beeinflußt, im Helldunkelschnitt Andrea Mantegnas Triumphzug des Cäsar meisterhaft vervielfältigte.

Abb. 54. Jean Michel Papillon: Schlußstück aus Lafontaines Fabeln. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 58.)

In Frankreich hat der Holzschnitt im sechzehnten Jahrhundert keine so große Zeit erlebt wie in Deutschland, Italien und den Niederlanden; es ist bezeichnend für die dortigen Verhältnisse, daß der große Lyoner Verleger sich an Holbein um Illustrationsentwürfe wandte. Jenseits der Vogesen war die Kunst des Xylographen wesentlich in den Dienst des dekorativen Buchschmuckes gestellt. Auf die Randleisten, Arabesken, Bordüren und Vignetten wurde der Hauptnachdruck gelegt, zumal die „Livres d'heures" nahmen den Holzschnitt nach dieser Richtung

Abb. 55. Farbschnitt von Baptiste Jackson. Autotypische Verkleinerung. (Zu Seite 60.)

hin in Anspruch; was dabei geschaffen wurde, waren sehr zierliche und elegante Renaissanceblättchen, ohne daß bei allen diesen Dingen von einer Durchgeistigung im Sinne Dürers und Holbeins überall die Rede sein kann. Der bedeutendste Repräsentant des französischen Holzschnitts in jener Zeit ist Geoffroy Tory, der, 1480 in Bourges geboren, seine Studienzeit zum Teil in Italien verbracht hatte und von 1518 bis zu seinem Tode 1533 in Paris tätig war. Auch er zeichnete hauptsächlich für die „Livres d'heures" (Abb. 50), aber er übertraf in der Zartheit und geschmackvollen Noblesse des bildlichen und ornamentalen Werkes alle seine Mitbewerber und gab Anregungen, die dann in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts einen allgemeineren neuen Aufschwung des französischen Holzschnitts bewirkten.

* * *

Übereinstimmend findet man in allen Ländern um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts in der Xylographie denselben Zug: die Holzschnitte nehmen immer mehr

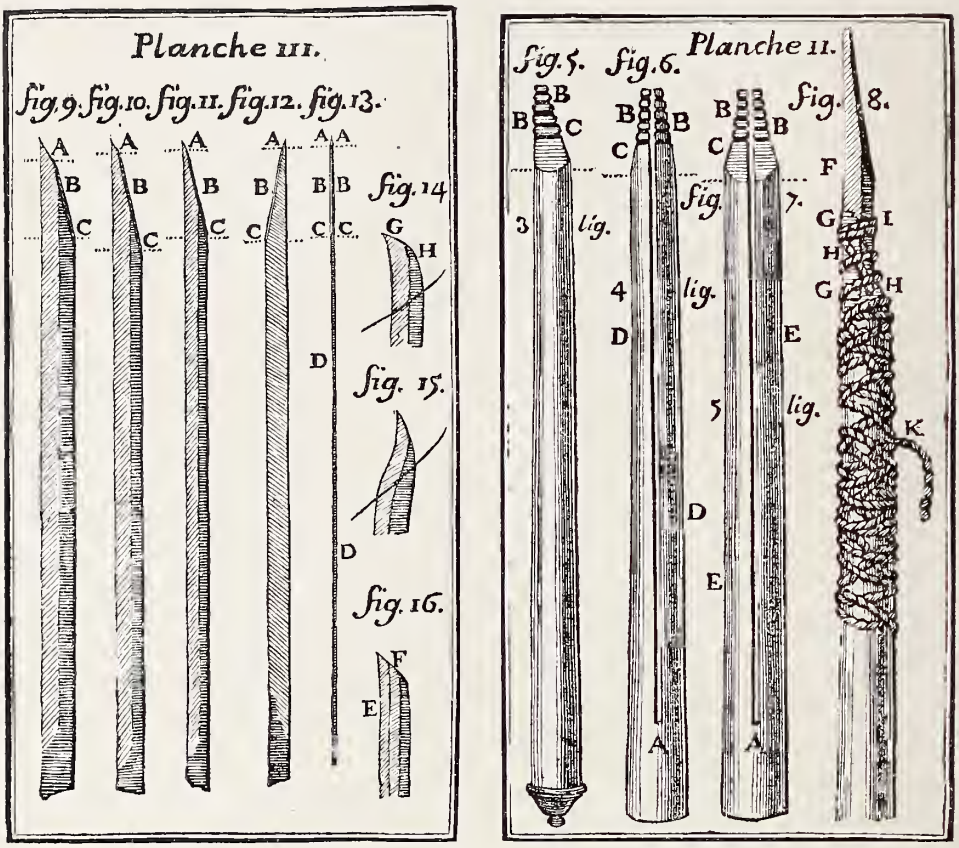


Abb. 56. Messer und Griffe nach Jean Michel Papillon. (Zu Seite 58 u. 62.)

den Charakter des Kupferstichs an. Das ist bezeichnend für die beginnende Epoche des Verfalls. Das Gefühl für die echte Manier des Holzschnitts, für den eigentümlichen Ausdruck seiner Linien, für die besonderen Bedingungen seiner Technik schwindet nach und nach, und man versucht mit den untauglichen Mitteln des billigeren Holzstockes die teurere Kupferplatte zu ersetzen. Nur aus diesem Grunde wendet man sich im allgemeinen jetzt noch an die Xylographie. Denn das Bedürfnis, in der urwüchsigeren Sprache des Holzschnitts um ihrer selbst willen zu sprechen, geht allgemach verloren. Auf das tiefste hängt diese Wandlung des Geschmacks mit den allgemeinen Kulturverhältnissen zusammen. Wiederholt betonten wir: der Holzschnitt ist eine echt deutsche Kunst. Nun, wenn es noch eines Beweises für diese Behauptung bedarf, so wird sie dadurch erbracht, daß mit dem Augenblick, wo Deutschland von der führenden Stellung im europäischen Völkerkonzert abtritt, auch der Holzschnitt seinen Sturz erlebt. Deutschland stand im sechzehnten Jahrhundert geistig wie materiell, politisch wie wirtschaftlich, auf einer Höhe, die wir erst in der allerjüngsten Zeit annähernd wieder erreicht haben. Die Reformation findet Deutschland auf dem Gipfelpunkt jener Höhe. Die unselige Zerrissenheit aber, die sich immer deutlicher als die Folge der kirchlichen Bewegung herausstellt, bricht seine Macht. In der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts beginnen mit dem Schmalkaldischen Kriege die Religionskämpfe und inneren Zwistigkeiten, die dann im siebzehnten Jahrhundert zu den alles verheerenden Stürmen des Dreißigjährigen Krieges führen. Das deutsche Volk beraubt sich durch diese Wirren selbst seiner Machtstellung, und die anderen Völker, die sich einer strafferen nationalen Konzentration und religiöser Einigkeit erfreuten, rücken vor. Jetzt ist der Zeitpunkt gekommen, wo die Sonne Frankreichs auf

Abb. 57. Schematische Darstellung von vorn gesehener Stichel. a. Spitztonstichel Nr. 1, b. Tonstichel Nr. 12, c. Linsentonstichel Nr. 12, d. Fadenstichel. (Zu Seite 62.)

Kosten des Nachbarn immer höher steigt; von dort her bezieht allgemach ganz Deutschland, ja ganz Europa seine Kultur. Deutschland aber wird von französischem Einfluß um so mehr überschwemmt, als es in seiner geistigen Ohnmacht sich nicht dagegen wehren kann. Wir sahen schon oben bei Fischart den Beginn dieses Einflusses, der im siebzehnten Jahrhundert immer übermächtiger hereinbricht. Und was man an literarischen und künstlerischen Vorbildern nicht aus Frankreich bezieht, holt man sich aus Italien und vor allem aus Spanien, das ebenfalls um jene Zeit den Höhepunkt seiner Machtentwicklung erreicht und schon durch die Verwandtschaft der Herrscherhäuser, deren erster Repräsentant bereits Karl V. ist, stark auf Deutschland einwirkte. Unter allen diesen Strömungen wird das deutsche Leben von Grund aus umgewälzt. An Stelle des demokratischen Elements, das zur Reformationszeit herrschte, tritt das höfische. Das

Abb. 58. Beispiele verschiedener Stichel aus dem Kaufhause von Georg Jacob in Leipzig. a. Spitztonstichel Nr. 1, b. Tonstichel Nr. 12, c. Linsentonstichel Nr. 5, d. Fadenstichel. (Zu Seite 62.)

Volk in seiner Gesamtheit verliert seinen Einfluß, unter den dauernden Kämpfen schwindet der Wohlstand, und die Fürsten mit ihrem Hofstaat sind die allein maßgebenden Faktoren im nationalen Leben. Unter solchen Verhältnissen hat eine volkstümliche Kunst keinen Platz mehr, und der Holzschnitt als der große Repräsentant der glorreichen Volkskunst des sechzehnten Jahrhunderts muß zurückweichen. Der Kupferstich ist eher in der Lage, den Anforderungen des höfischen Geschmackes zu genügen. Seine feinen und zarten Striche, seine subtilen Wirkungen müssen einem Zeitalter besser gefallen, dem es mehr auf gute Manieren, auf elegante Formen, auf pompöse Repräsentation ankam als auf innige Empfindung und charaktervolle Ehrlichkeit. Über die derben und schlichten Linien des Holzschnitts rümpfen die feinen Herren, die nun das einzige Kunstpublikum darstellen, ebenso die Nase, wie über die knorrigen Reimpaare des Hans Sachs, die jetzt den Spottnamen der „Knüttelverse" erhalten, und deren Dichter zum Gespött der literarischen Schwächlinge der neuen Zeit wird.

Aber noch eins kommt hinzu. Es wäre falsch, diesem Umschwung der allgemeinen Verhältnisse die ganze Schuld am Niedergang des Holzschnitts zuzuweisen. Was außer diesen Zuständen sein Weiterblühen hinderte, war ein künstlerischer Grund: das mächtige Vordringen des malerischen Elements. Wenn auch die großen Meister der Hochrenaissance, vor allem die Angehörigen der venezianischen Schule in der leuchtenden Pracht schöner Farben schwelgten, so war doch für sie das Koloristische nicht die ausschlaggebende Hauptsache. Die schöne Linie, die Harmonie der Form, die Haltung und Bewegung der Figuren, das Arrangement der Landschaft war für sie mindestens ebenso wichtig. Correggio ist derjenige unter den italienischen Meistern, der zuerst ganz andere, rein malerische Probleme aufrollte. Schwierige Beleuchtungsaufgaben zu lösen, Gegensätze von grellem Licht und tiefem Schatten natürlich und doch effektvoll wiederzugeben, war sein Hauptbestreben. Die niederländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts führt uns dann einen gewaltigen Schritt weiter. Rubens und Rembrandt sind durchaus malerische Talente, Rubens nach der koloristischen, Rembrandt nach der luministischen Seite. Der Maler ist jetzt nicht mehr ein Künstler, der sich seine Bilder in Linien aufbaut und dann durch Farben belebt, sondern er geht von der Farbe aus: er beginnt malerisch zu denken. Die niederländischen Meister haben noch nicht das letzte Ziel dieses Strebens erreicht. Erst die Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts hat die Bewegung zum Abschluß gebracht; der Impressionismus, der die feste Kontur überhaupt auflöste und Linien eigentlich gar nicht mehr anerkannte, ist das letzte Stadium der absolut malerischen Epoche. In dem Maße aber, wie das koloristische Interesse erstarkt, verringert sich naturgemäß die Anteilnahme für das Wesen der Linie. Auch in den vervielfältigenden Künsten, die darauf angewiesen sind, ohne Farbe auszukommen, suchte man jetzt nicht so sehr die Ausdrucksfähigkeit der Linien weiter zu entwickeln, als vielmehr ihre Mittel zu malerischen Wirkungen zu verwerten. Die Einzellinie an sich, der energische Kontur interessiert nicht mehr. Was man sucht, ist die durch ein Zusammenarbeiten vieler schwarzer Linien und Punkte hervorgerufene malerische, wenn auch nicht farbige, so doch Hell-dunkel-Wirkung. Diesen Wunsch aber konnte der Holzschnitt damals noch nicht befriedigen. Weit mehr kam ihm der Kupferstich entgegen, der nun in die erste Stelle unter den graphischen Künsten einrückt. Es ist bezeichnend, daß man sich

Abb. 59. Schnitt von Thomas Bewick.
Aus: „History of British birds". Gleiche Größe.
(Zu Seite 64.)

Abb. 60 u. 61. Zeichnungen auf Langholz, die untere Platte stellenweise mit dem Messer bearbeitet. Die Originalstöcke sind im Besitz der Verlagsbuchhandlung von Georg Reimer in Berlin. (Zu Seite 61.)

Abb. 62. Johann Georg Unger: Genreszene. Nach J. W. Meil. Gleiche Größe.
Nach Hirth & Muther: „Meisterholzschnitte". (Zu Seite 69—70.)

auch bei ihm nicht beruhigte, sondern weitere Methoden des Tiefdruckverfahrens suchte, die der malerischen Absicht besser zu dienen imstande waren. So entwickelte sich die Ätzkunst, die Radierung und weiterhin die Schabkunst, reproduzierende Methoden, in denen die feste Linie kaum mehr zur Geltung kommt, sondern malerischen Werten — also den Gegensätzen zwischen helleren und dunkleren Partien, den Schattierungen und Modellierungen weichen muß. Radierung und Schabkunst aber waren doch an eine so komplizierte und verhältnismäßig kostspielige Technik gebunden, daß sie für die Zwecke einer weiteren Verbreitung nicht recht in Betracht kommen konnten. Freilich, so wie der Holzschnitt ließ sich auch der Kupferstich nicht verbreiten, denn auch seine Herstellung

war immerhin mit größeren Kosten verknüpft. Aber es wurde bereits darauf hingewiesen, daß das Bedürfnis der Massen geringer geworden war, schon weil ihre Kaufkraft erlahmte. Die graphische Kunst, die noch mehr als die Malerei nach Brot geht, mußte sich nach den Wünschen der vornehmen Welt richten. Die leidenschaftliche Liebe zum Kupferstich, die jetzt erwacht und die bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts unvermindert fortbesteht, ging so weit, daß auch die Buchillustration sich ihr beugen mußte. Das Gefühl dafür, daß der Holzschnitt als Hochdruck das geborene Illustrationsverfahren ist, ging verloren. Die „Kupfer", wie man kurz sagte, leben innerhalb des Textes ein Dasein für sich. Sie sind nicht mehr Teile des Satzes, sondern eingefügte künstlerische Beigaben. Die Kupferplatten, in die die Zeichnung vertieft eingeritzt ist, läßt sich nicht wie der Holzstock dem Letternsatze ohne weiteres einfügen; es ist nicht möglich, Text und Kupferstichillustration zu gleicher Zeit auf derselben Presse zu drucken. Die Folge war natürlich auch hier eine Verteuerung, und damit tritt auch das illustrierte Buch von seiner großen Kulturmission ab. Ebenso wie das Schwarzweißblättchen, das einzeln in den Handel geht, wird es nur für die Wohlhabenderen erschwingbar.

Abb. 63. Johann F. Gottl. Unger: Schnitt aus „Sechs Figuren für die Liebhaber der schönen Künste". 1779. Gleiche Größe. (Zu Seite 70.)

Der Holzschnitt war in diesen beiden Jahrhunderten so gut wie völlig verschwunden. Eine gewisse Verbreitung erlangte er nur noch in untergeordneten Jahrmarktsbüchern oder Blättern, zu deren Herstellung man einer Künstlerhand natürlich nicht mehr bedurfte. Entweder man begnügte sich damit, diese Darstellungen früheren Holzschnitten zu entlehnen, indem man alte Stöcke wieder hervorholte oder sorglos nachschnitt, oder man ließ sie von kleinen handwerksmäßigen Pfuschern neu entwerfen. Die billigen löschpapiernen Volksheftchen waren dazu ausersehen, den reichen Schatz der alten Volkskunst, so gut es gehen wollte, über die höfische Zeit hinüber zu retten. Wie sie die Erzählungen, Lieder, Märchen und Fabeln, an denen im sechzehnten Jahrhundert die Nation ihre Freude gehabt hatte, treulich bewahrten, bis sie Herder, Goethe und die Ro-

Abb. 64. J. F. G. Unger: Die Weiber von Weinsberg. Schnitt nach J. C. W. Rosenberg. Verkleinert. Der Originalstock befindet sich im Besitz der Verlagsbuchhandlung von Georg Reimer in Berlin. (Zu Seite 70.)

mantik wieder aus ihrer Verbannung erlösten, so boten sie auch dem mißachteten Holzschnitt eine Unterkunft und sorgten wenigstens dafür, daß die alte Technik nicht ganz und gar verloren ging.

Nur wenige Künstlerpersönlichkeiten von Rang haben sich im siebzehnten Jahrhundert noch mit dem Holzschnitt beschäftigt. In Deutschland, wo er vordem seine Hauptblüte erlebt hatte, wurde er nun am meisten mißachtet. Die Männer, die es versuchen wollten, ihn in seiner Stellung zu erhalten, fanden keinen Beifall und keinen Absatz. Der Begabteste unter ihnen, Christoph de Jegher, mußte ins Ausland wandern, um nicht

Abb. 65. Fr. Wilh. Gubitz: Vignette. Faksimilenachschnitt von Robert Edler in Leipzig. (Zu Seite 72.)

zu verhungern. Er wandte sich nach Flandern, wo die Malerei schon begann, ihren gewaltigen Aufschwung zu nehmen, und wo der Holzschnitt wenigstens zum Zwecke der Reproduktion noch nicht völlig verachtet war. Allerdings, auch dies Amt wurde ihm bereits vom Kupferstich bestritten. Rubens hat etwa hundert Kompositionen für Büchertitel und Illustrationen im Auftrage verschiedener Drucker geliefert, und alle diese Blätter wurden durch den Kupferstich vervielfältigt. Ganz aber vernachlässigte der vlämische Meister auch den Holzschnitt nicht. Er hatte in seiner Jugend nach Sandrarts Bericht zum Studium Porträtblätter und Historiendarstellungen im Holzschnitt von Tobias Stimmer nachgezeichnet; es war ihm auch nicht unbekannt, daß die Italiener mit Hilfe des Holzschnitts berühmte Werke der Malerei von Tizian, Raffael, Mantegna reproduziert hatten, und so entschloß er sich, auch diese Technik in den Dienst seiner Kunst zu stellen. Wahrscheinlich auf Rubens' Anregung kam Christoph de Jegher nach Antwerpen. Er wurde dort in die Malergilde aufgenommen und kopierte eine ganze Reihe Rubensscher Werke mit dem Schneidemesser. Er zeigt sich darin als ein Meister der xylographischen Kunst, und es erscheint wunderbar, daß sein Beispiel dem Holzschnitt nicht mehr genutzt hat. Die kraftgenialische Fülle Rubensscher Kompositionen hat kein Stecher ausdrucksvoller wiedergegeben als Jegher. Ein Blatt von so großartiger Wucht wie etwa der „Herkules", der den Neid und die Zwietracht tötet, ist unter allen Reproduktionen nach Rubens nicht zum zweiten Male zu finden (Abb. 51).

Die Niederlande waren auch außerhalb Antwerpens noch ein Zufluchtsort des Holzschnitts. Wir besitzen ein kleines Blatt mit dem Kopfe eines gelehrten Mannes, der eine Sanduhr betrachtet. Es trägt keinen Künstlernamen, aber die ganze Art der Zeichnung ist so sehr im Stile Rembrandts gehalten, daß die Kunstgeschichte es früher einstimmig dem Meister zugeschrieben hat (Abb. 52). Hat Rembrandt aber dies Blatt wirklich geschaffen, so ist es offenbar das einzige geblieben, das er für den Holzschnitt entworfen hat. Stammt es nicht von seiner Hand, so kann nur einer den „Philosophen mit der Sanduhr" gezeichnet haben, nämlich Jan Livens, der geschickte Meister, der als Maler und Radierer ein Nachahmer Rembrandts war, und der auch in den wenigen Holzschnitten, die wir von ihm kennen — es sind zwei Landschaften und sechs Porträts —, durchaus wie ein Angehöriger der Rembrandtschule vorgeht. Jegher und Livens halten sich noch ganz an den Charakter des Materials, sie suchen durch die eigenartigen Mittel des Holzschnitts besonders starke malerische Kontraste zu erzielen, die ihnen der Kupferstich in dieser derben Weise nicht bieten konnte. Sonst aber stoßen wir jetzt überall auf Versuche, mit dem Holzschnitt Wirkungen zu erzielen, die ihm von Natur nicht gegeben sind; nicht wie Holzschnitte, sondern wie Werke der Ätzkunst sollten die Blätter nun erscheinen.

Abb. 66.
Fr. Wilh. Gubitz: Vignette.
Faksimilenachschnitt von Robert Edler in Leipzig. (Zu Seite 72—74.)

Auch in Frankreich und Italien hatte der Holzschnitt während des siebzehnten Jahrhunderts da, wo er überhaupt

noch auftritt, hauptsächlich den Ehrgeiz, den Kupferstich mit den billigeren Mitteln seiner Technik zu ersetzen. Nur einzelnes ist da zu nennen. Wie etwa das interessante Selbstporträt der Maria von Medici (Abb. 53), die, 1573 in Florenz geboren, im Jahre 1600 als Gemahlin Heinrichs IV. Königin von Frankreich ward und im Jahre 1642 starb. Es ist die eine der beiden großen Italienerinnen, die den Grund zu der großartigen architektonischen Ausgestaltung des neuen königlichen Paris legten. Daß sie eine Künstlerin war, nicht nur im Entwerfen von Plänen, sondern auch in der Geschicklichkeit ihrer Hand, zeigt dies Holzschnittblatt, das nach der Aufschrift eines Pariser Exemplars zweifellos von ihr selbst stammt. Sie hat sich auf diesem Bildnis als vierzehnjähriges Mädchen noch im Stile der italienischen Frührenaissance dargestellt: Kopf und Büste in scharfem Profil. Mehr noch zur Kupferstichmanier neigend sind die

Abb. 67. Adolph Menzel: Schnitt aus „Geschichte Friedrichs des Großen" von Franz Kugler. Verlag von Hermann Mendelsohn in Leipzig. (Zu Seite 76 ff.)

wenigen xylographischen Blätter, die wir von Jacques Stelle und anderen Holzschneidern besitzen, deren Namen für uns keine Wichtigkeit mehr beanspruchen. Alle diese Künstler haben eine gewisse Eleganz des Strichs, aber von der eigentlichen charakteristischen Ausdrucksweise des Holzschnitts ist nichts mehr übriggeblieben, und die ganze bildliche Darstellung verliert sich in eine virtuosenhafte Geschicklichkeit.

Nun aber wird es für die Geschichte des Holzschnitts vollends Nacht. In der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ist er, bis auf die schon genannten Ausnahmen: Bilder in Volkskalendern und Jahrmarktsheftchen, überhaupt verschwunden. Nur eine kleine Schar von kunstverlassenen Handwerkern stellt eine dünne Verbindungskette zwischen dem älteren und dem jüngeren Holzschnitt her. Von einem künstlerischen Betrieb aber ist nun keine Rede mehr. Der Kupferstich bewahrt seine souveräne Macht bis zum Sturz der französischen Vorherrschaft, besonders in Deutschland. Selbst der wirklich große Meister der Kleinkunst, der am Ende des achtzehnten Jahrhunderts bei

uns auftritt: Daniel Chodowiecki, verachtet ihn durchaus. Es tritt nun die eigentümliche Wendung ein, daß der Holzschnitt in den anderen Ländern, die während des sechzehnten Jahrhunderts hauptsächlich unter deutschem Einfluß standen, jetzt wieder aufgenommen, ja man kann sagen wieder entdeckt wird, und daß er von dort aus zunächst als eine fast fremdländische, neue Technik sich erst langsam bei uns wieder den Boden erobert. Jetzt war es Frankreich und dann vor allen Dingen gerade dasjenige Land, das bisher überhaupt für die Geschichte des Holzschnitts fast gar nicht in Betracht kam, nämlich England, von wo er in erneuerter Gestalt nach Deutschland importiert worden ist.

In Frankreich sind es zwei Familien, denen das langsame Wiederaufleben zu danken ist. Wie bei Handwerkerfamilien in jener Zeit der Sohn und der Enkel den Beruf des Vaters und Großvaters als selbstverständlich übernahm, so waren hier auch drei Generationen hintereinander für den Holzschnitt tätig. Der handwerksmäßige Betrieb unserer Kunst in jener Epoche geht daraus klar hervor. Zugleich aber auch zeigt sich der Aufschwung, den sie nun langsam wieder nimmt, darin, daß jede Generation die frühere an künstlerischer Bedeutung weit hinter sich läßt. Es sind die beiden Familien Papillon und Le Sueur. Jean Papillon aus Rouen (1639—1710), der erste seines Namens, der uns begegnet, ragt noch mit seinen rohen Produkten in die Verfallzeit hinein; seine Söhne Jean und Nicolaus führen das Geschäft fort — anders kann man es wohl nicht nennen — und waren meistens für die Zwecke des einfachen Buchschmucks im Dienste der Buchhändler tätig. Der ältere von ihnen beiden hatte wiederum zwei Söhne: Jean Baptiste Michel (1698—1776) und Jean Baptiste, die sich gleichfalls der Holzschnittkunst widmeten, und von denen der erstere mit großer Begabung sich über den handwerksmäßigen Betrieb zu künstlerischem Schaffen emporschwang. Jean Baptiste Michel Papillon zog durch einen mit Holzschnittbildern versehenen Almanach im Jahre 1727 das Interesse des Pariser Kunstpublikums auf sich und brachte seine verachtete Kunst durch dies hervorragende Werk und die Arbeiten, die er ihm folgen ließ, aufs neue zur Geltung. Auch eine Prachtausgabe zu Lafontaines Fabeln schmückte er mit Holzschnitt-Illustrationen (Abb. 54), die bald berühmt wurden, und im Jahre 1766 gab er die erste Geschichte der Holzschneidekunst: „Traité sur la gravure en bois“ heraus, die ebenfalls mit zahlreichen Holzschnitten (Abb. 56) geschmückt war und allgemeines Aufsehen erregte. Die Le Sueurs haben den Papillons sekundiert, ohne eine Persönlichkeit von der Bedeutung Jean Baptiste Michels hervorgebracht zu haben. Der Begründer ihres künstlerischen Rufes ist Pierre le Sueur (1636—1716), der Illustrationen, Vignetten und ein paar Einzelblätter hinterließ. Er hatte drei Söhne, die seiner Kunst treu blieben. Der eine von ihnen, Vincent, war ein Schüler des berühmtesten der Papillons; der dritten hinterließ eine Tochter, die Muster für Fabriken in Holz schnitt, und einen Sohn Nicolaus (1690—1764), der, ebenso wie bei den Papillons, in der dritten Generation den Ruhm der Familie zum Gipfel führte. Nicolaus le Sueur steht den Meistern der Blütezeit an Fleiß und Fruchtbarkeit nahe. Man schreibt ihm etwa tausend Blätter zu: Illustrationen, dekorative Arbeiten und vortreffliche Reproduktionen nach italienischen Meistern. Er wußte auch noch den Clairobscur-Schnitt mit Geschicklichkeit zu verwerten und war an der von Papillon unternommenen Lafontaine-Illustration beteiligt. Doch diese tüchtigen Meister blieben einsam. Ihre Schüler und Nachfolger haben nichts Besonderes geleistet, und sie wären wieder völlig in die alte handwerksmäßige Plumpheit zurückgefallen, wenn nicht inzwischen der zuerst von Frankreich aus befruchtete, aber dann ganz selbständig auftretende englische Holzschnitt sie davor bewahrt hätte.

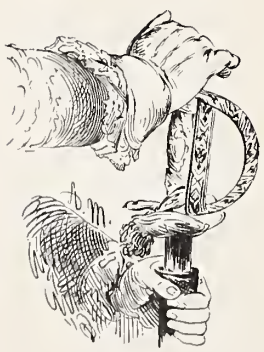


Abb. 68.

Adolph Menzel: Vignette aus „Geschichte Friedrichs des Großen“ von Franz Kugler. Verlag von Hermann Mendelsohn in Leipzig. (Zu Seite 76 ff.)

England tritt, wie erwähnt, erst jetzt in die Geschichte der Xylographie überhaupt ein. Im fünfzehnten und sech-

Abb. 69. Adolph Menzel: Schnitt von Andrew, Best und Leloir aus „Geschichte Friedrichs des Großen“ von Franz Kugler. Verlag von Hermann Mendelsohn in Leipzig. (Zu Seite 76 ff.)

zehnten Jahrhundert war dort von einem künstlerischen Holzschnitt, ebenso wie überhaupt von einer nationalen Kunst, nur in sehr bescheidenem Maße die Rede. Der Aufenthalt Holbeins brachte vorübergehend einen mäßigen Aufschwung; unter seinem Einfluß besserte sich für eine Weile die Buchillustration. Doch mit dem Tode des deutschen Meisters war diese kurze Periode endgültig vorbei, und noch am Ende des siebzehnten Jahrhunderts ist der englische Holzschnitt von einer so erstaunlichen Unbeholfenheit, daß man seine Erzeugnisse vielfach mit den zwei oder gar drei Jahrhunderte zurückliegenden festländischen Blättern auf eine Stufe stellen muß. Man meint sich noch den alten

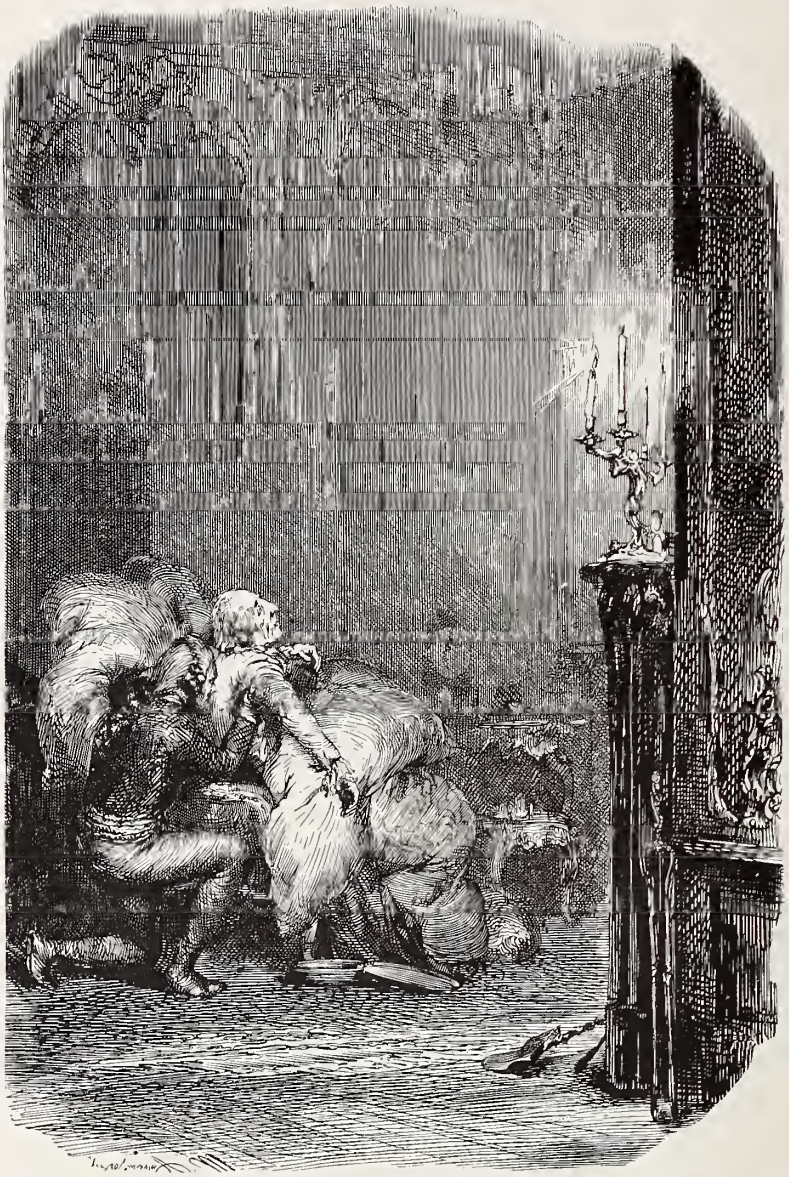


Abb. 70. Adolph Menzel: Schnitt von F. W. Unzelmann aus „Geschichte Friedrichs des Großen" von Franz Kugler. Verlag von Hermann Mendelsohn in Leipzig. (Zu Seite 76, 79 ff.)

Kartendruckern und Prieffmalern gegenüber zu sehen. Nicht einmal von einer besonderen nationalen Ausdrucksweise ist etwas zu spüren; es herrscht eine hilflose, zu künstlerischen Leistungen nicht hinaufrückende Primitivität. Im achtzehnten Jahrhundert geht es dann langsam vorwärts. Eduard Kirkell (geboren 1690) und John Baptiste Jackson (geboren 1701), der bereits bei Papillon studiert hatte, sind die ersten Namen, die genannt zu werden verdienen. Jackson zumal war sehr rührig, er ging von Paris nach Italien, eignete sich dort die Technik des Chiaroscuro (Abb. 55) an, schuf unter dem Einfluß der französischen und italienischen Vorbilder eine Reihe von tüchtigen, wenn auch nicht sonderlich wertvollen Blättern und suchte seine Landsleute, ähnlich wie Papillon in

Frankreich, durch ein „Essay on the invention of engraving and pointing in Chiara-Oscuro“ über die unpopulär gewordene Holzschnitttechnik aufzuklären. Die Nachfolger von Kirkell und Jackson erreichten ihre Meister ebensowenig, wie in Frankreich die Erben der Papillon und le Sueur ihren Vorbildern gleichkamen, und der englische Holzschnitt sank wieder auf das Niveau der flachen Unbedeutendheit herab, bis ihm und zugleich dem Holzschnitt überhaupt in Thomas Bewick der Retter erstand.

Mit diesem Mann beginnt die Geschichte des neuern Holzschnitts, der sich von Grund aus von seinem Ahnherrn im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert unterscheidet. Bewick war es, der den ganzen Betrieb dieser Kunstübung in durchaus andere Bahnen lenkte, ihm dadurch völlig neue Aufgaben zuführte und eine Stellung verschaffte, die nur wenig mehr mit dem Amt zu tun hatte, das er in der Renaissancezeit versah. Die große Neuerung, die er einführte, war zunächst eine technische und dann eine künstlerische. Der englische Meister erkannte, daß der Holzschnitt darum an Ansehen verloren hatte, weil er dem malerischen Bedürfnisse der Zeit nicht mehr entsprechen konnte, sondern durch seine handwerklichen Grundlagen nach wie vor auf die Reproduktion rein zeichnerischer Vorwürfe beschränkt war. Wollte man ihm zu Hilfe kommen, so mußte man seine malerische Ausdrucksfähigkeit gegen früher erheblich verstärken, und zu diesem Zwecke wieder war es unumgänglich, die alte Technik einmal zu revidieren. Dabei stellte sich heraus, daß das bisher gebräuchliche „Langholz“, das heißt der in der Richtung der Fasern vom Baumstamm geschnittene Stock, nur für die Sprache der Linien und ganz geringer malerischer Effekte, wie mäßiger Schraffierungen oder Kreuzlagen, geeignet war (Abb. 60 u. 61). Bewick versuchte es infolgedessen einmal mit „Hirnholz“, das heißt mit dem in die Quere gegen die Fasern geschnittenen Stock, und da das alte Birnbaumholz, das jahrhundertelang den Holzschneidern gedient hatte, ihm für feinere Wirkungen ungeeignet erschien, nahm er eine Holzart von festerer, feinerer Struktur und stärkerer Elastizität: das Buchsbaumholz. So gewann er eine Holzplatte, die an Festigkeit und Kraft fast der Metallplatte gleich war. Hatten sich früher beim Langholz, wenn feinere Strichlagen angebracht werden sollten, gelegentlich durch die Fasern Schwierigkeiten ergeben, weil diese dem Schneidemesser Widerstand entgegensetzten, so lag jetzt ein Holzstock vor, der

Abb. 71. Adolph Menzel: Schnitt von A. Vogel aus „Geschichte Friedrichs des Großen“ von Franz Kugler.
Verlag von Hermann Mendelsohn in Leipzig. (Zu Seite 76 ff.).

nach Belieben mit kleinen Einschnitten und Punkten von jeder Qualität übersät werden konnte. Allerdings genügte jetzt auch das alte Schneidemesser (Abb. 56) nicht mehr; denn es war unmöglich, mit diesem groben Instrument feine, komplizierte und delikate Wirkungen zu erzielen. Bewick ersetzte es darum durch den spitzen Stichel des Kupferstechers (Abb. 57 u. 58), — der beste Beweis dafür, daß es ihm darauf ankam, dem Holzschnitt die Sprache seines Bruders beizubringen. Mit dem Stichel nun auf der Buchsbaumhirnholzplatte konnte der Xylograph genau, oder doch fast genau so arbeiten wie der Stecher auf der Kupferplatte; er konnte sich mit diesem, ja fast mit dem Radierer, an malerischer Ausdrucksfähigkeit messen, und mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß bei der Geschichte des neueren Holzschnitts eigentlich vom Holzstich zu reden ist. Die Art, wie ein Bild in die Platte eingegraben wurde, mußte sich natürlich ganz nach dem neuen Schneideinstrument, dem Stichel, richten. Schon die Art, wie er geführt wurde, war anders, als vorher. Das Schneidemesser ward vom Xylographen bei der Arbeit in der Richtung zu sich hergezogen, den Stichel bewegt er von sich fort. Die erstere Art ist mehr dazu geeignet, Stellen aus dem Holzstock auszuschälen, ohne daß dabei auf die Gestaltung dieser später weiß bleibenden Stellen geachtet zu werden braucht. Die zweite Art ist dazu geschaffen, kleine ausdrucksvolle Striche und Punkte in den Holzstock hinein zu stechen, wie es der Kupferstecher tut. In einer Beziehung allerdings unterscheidet sich auch jetzt noch der Holzschnitt vom Kupferstich, es ist vielleicht das Einzige, was er mit dem alten Holzschnitt gemein hat: er ist und bleibt wie jener ein Hochdruck, das heißt: nicht die in das Holz eingeritzten Striche und Punkte, sondern die stehen gebliebenen Partien werden beim Einschwärzen von der Druckerschwärze getroffen und kommen beim Druck schwarz aufs Papier. Während der Kupferstecher die schwarzen Stellen einritzt, ritzt der moderne Holzstecher die später weißen Linien und Punkte ein. Er arbeitet wieder, wie einstens die Meister der Schrotblätter oder wie Urs Graf, nicht aus dem hellen Hintergrund ins Schwarze, sondern gewissermaßen vom dunklen Hintergrund ins Helle. Die Fläche des unbearbeiteten Holzstockes ist ihm die tiefste Schattenbasis und auf dieser Basis schneidet er nun helle Partien heraus, in denen gelegentlich wieder einzelne schwarze Linien im Sinne des früheren Holzschnitts stehen bleiben. Die Folge dieser Technik war eine unvergleichliche Erhöhung und Erweiterung der Ausdrucksfähigkeit. Der Holzschnitt war jetzt nicht mehr auf den Faksimileschnitt allein angewiesen, das heißt darauf, eine vorgeschriebene Zeichnung in ihren linearen Werten treu nachzubilden, sondern er konnte selbständig auftreten und war imstande, auch rein malerische Werte einer Vorlage, zum Beispiel einer getuschten Zeichnung, nachzuahmen, indem er die ineinander übergehenden Licht- und Schattentöne durch ein Kreuz und Quer von kleinen schwarzen und weißen Strichen und Punkten ersetzte und damit auf das Auge einen ähnlichen Eindruck machte wie jene.

In der ersten Zeit wird diese neue Holzschnitttechnik noch mit einer gewissen Vorsicht und Zurückhaltung angewandt. Je weiter aber die Zeit fortschreitet, um so mehr wird sie ausgenutzt und weiter fortgebildet. Die Geschichte des neueren Holzschnitts im neunzehnten Jahrhundert ist die Entwicklung dieses technischen Verfahrens bis zur letzten Möglichkeit. Es ist keine Frage, daß der Holzschnitt dadurch an Ausdruck reicher geworden ist, daß er namentlich für die Reproduktion von Gemälden nur durch diese Umgestaltung Bedeutung gewinnen konnte und dadurch für die Popularisierung der großen Kunst befähigt wurde. Aber so bedeutungsvoll diese Verdienste sein mögen, es bleibt ihnen gegenüber die Tatsache bestehen, daß der Holzschnitt damit auf ein Gebiet gedrängt worden ist, das seiner Natur nicht entspricht, daß er zu Effekten benutzt wurde, die sich nicht unmittelbar aus seinen technischen Voraussetzungen entwickeln ließen, sondern erst durch eine raffinierte und umständliche Verschiebung der handwerklichen Grundlagen erreicht werden konnten. Der Holzschnitt verleugnete seine Abstammung und Art, und das rächt sich bei der Kunst so gut wie beim Menschen. Die „Glanzepoche", in die er jetzt wieder eintrat, war, genau besehen, doch nur eine Zeit sehr äußerlichen Glanzes, deren Hohlheit früher oder später erkannt werden mußte. Nur ein Jahrhundert wie

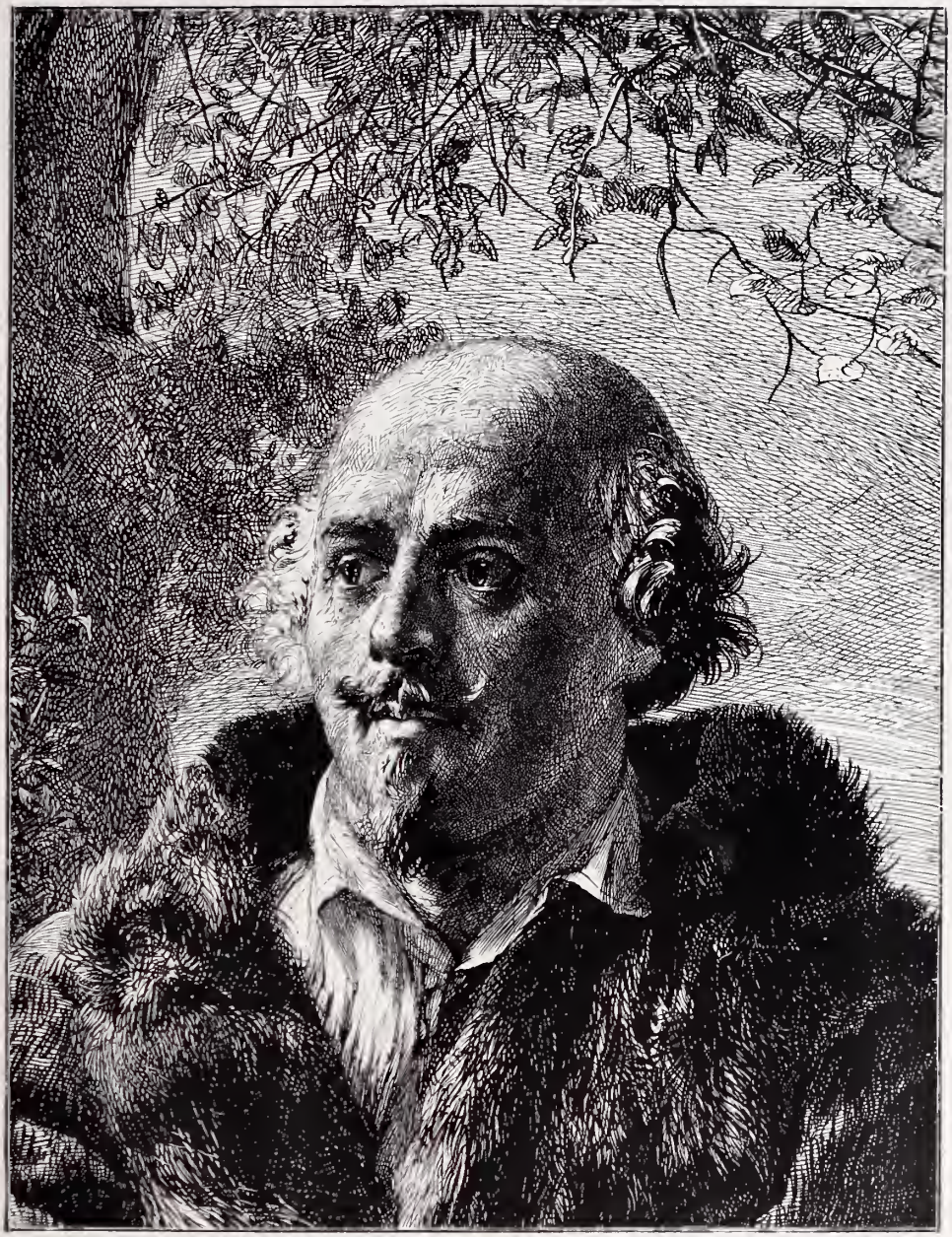


Abb. 72. Adolph Menzel: William Shakespeare. Teil des Schnittes von F. W. Unzelmann (1850). Aus der Illustrierten Frauenzeitung vom Jahre 1878. Verlag von Franz Lipperheide in Berlin. (Zu Seite 79 ff.)

das hinter uns liegende, das für die Eigenart und Ehrlichkeit im Kunstgewerbe und in den graphischen Künsten so wenig Verständnis besaß, konnte auf die Dauer eine solche Kunstübung vertragen. So konnte es denn nicht ausbleiben, daß der Holzschnitt immer weniger als Kunst galt, sondern mit raschen Schritten den Niederungen des Handwerks zustrebte. Nur in Ausnahmefällen, wenn eine wahrhaft große Künstlerpersönlichkeit sich seiner annahm und ihn seiner ursprünglichen Art, so weit das noch möglich war, zu

nähern suchte, stieg er wieder zu künstlerischer Höhe empor. Seine sonstigen Leistungen im neunzehnten Jahrhundert werden trotz der unvergleichlich verfeinerten Technik, ja, trotzdem der Xylograph jetzt viel selbständiger vorgehen konnte als in früherer Zeit, in der Kunstgeschichte der Zukunft keine Rolle spielen. Das dürfen wir uns heute, am Ende dieser „Glanzzeit", nicht verhehlen.

Thomas Bewick stand im Grunde den alten Meistern der Schrotblätter noch näher als den modernen Virtuosen. Seine Arbeiten haben trotz der maßgebenden Herrschaft der weißen Linien noch Holzschnittcharakter; er hat die Folgen seiner technischen Neuerungen sicherlich nicht vorausgesehen. Aber er war doch von dem Wunsche erfüllt, mit dem Holzschnitt nach Möglichkeit den Kupferstich, wenn nicht nachzuahmen, so doch zu ersetzen. Bei einem Kupferstecher kam er, der 1753 zu Cherryburn in Northumberland geboren war, als Knabe in die Lehre; doch schon in jungen Jahren beginnt er seine Holzschnittversuche. Es war damals in England, das sich in einem großen literarischen und künstlerischen Aufschwung befand, auch der Wunsch erwacht, den Holzschnitt wieder zu erneuern. Es bildete sich eine „Society for the encouragement of arts and manufactures", die im Jahre 1775 für den besten Holzschnitt einen Preis aussetzte. Bewick ging mit einem Blatte, das einen Jäger mit seinem Jagdhund darstellte, als Sieger aus dieser Konkurrenz hervor und begründete, durch den Erfolg ermutigt, mit seinem früheren Lehrer, dem Kupferstecher Belby, und seinem Bruder John Bewick eine Art Gesellschaft, eine Firma für Holzschnittarbeiten. So bildete er in gewissem Sinne auch schon die spätere Form vor, in der sich die Herstellung der Holzschnitte bewegte: die xylographische Anstalt. Aber trotz dieser geschäftsmäßigen Art des Betriebes blieben Bewicks Blätter doch stets künstlerische Schöpfungen. Die Darstellung von Szenen aus der Tierwelt war sein Spezialgebiet, auf dem er Außerordentliches leistete (Abb. 59). Er lieferte dazu sowohl die Zeichnung wie den Schnitt selbst. 1790 erschien von ihm eine lange vorbereitete „Naturgeschichte der vierfüßigen Tiere" (General history of quadrupeds), zu der Belby den Text schrieb. Sie wurde rasch berühmt und oft neu aufgelegt. Die Illustrationen Bewicks, die sich darin finden, sind nicht Tierabbildungen schlechthin. Er verstand es vielmehr sehr fein, jedes

Abb. 73. Eugen Neureuther: Randleisten zu Goethes Götz von Berlichingen. 1846.
Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart. (Zu Seite 89.)

Abb. 74. Schnitt aus der Marbachschen Ausgabe des Nibelungenliedes von Hübner & Bendemann, 1840. Verlag von Otto Wigand in Leipzig. (Zu Seite 89.)

Blatt bildmäßig zu gestalten, daß es bald eine Genreszene, bald ein kleines Drama, bald eine Idylle, bald die Illustration einer moralischen Fabel zu sein scheint, wie sie jene Zeit liebte. Durch das ganze Buch geht ein liebenswürdiger Humor, der sich zwanglos mit der belehrenden Art verbindet. Später folgte noch eine Geschichte der englischen Vögel (History of British birds, 1797—1804, Abb. 59). Auch hier wieder bewährt sich seine Kunst der Tierpsychologie, und besonders in der Zeichnung und Holzschnittwiedergabe des Gefieders feiert seine technische Geschicklichkeit die größten Triumphe. Die „Fabeln", die 1818 erschienen, stehen nicht mehr auf der Höhe der früheren Werke. Hier, wo er nicht selbständig vorgehen konnte, sondern der didaktischen Allegorie der Erzähler folgen mußte, fühlte er sich nicht so sicher.

Als Bewick 1828 starb, hinterließ er eine ganze Schule von tüchtigen jüngeren Holzschneidern. Schon zu seinen Lebzeiten hatte er sich einen Stamm von Gehilfen herangezogen, die unter seiner Aufsicht an der xylographischen Ausführung der großen Werke mitarbeiteten. Zu ihnen gehört Charleton Nesbitt, der Talentvollste des ganzen Kreises, der namentlich durch landschaftliche Schilderungen und Architekturstücke das Werk seines Meisters ergänzte.

* * *

Es dauerte geraume Zeit, bis die Reformideen der neuen englischen Xylographie sich auf dem Kontinent verbreiteten und hier ihre Apostel fanden. Wir hatten die Geschichte des deutschen Holzschnittes in dem Augenblick verlassen, da seine hervorragenden Vertreter im Vaterlande keine genügende Beschäftigung mehr fanden und sich genötigt

Abb. 75. Anbetung der Hirten. Schnitt von Gaber nach Jul. Schnorr von Carolsfeld aus der „Bibel in Bildern". Verlag von Georg Wigand in Leipzig. (Zu Seite 91/92.)

Abb. 76. Der Tod auf der Barrikade. Aus A. Rethels „Totentanz“. Verkleinert. (Zu Seite 92.)

sahen auszuwandern. Es lohnt nicht die Namen der ehrsamen Meister zu nennen, die sich in den traurigen Jahrzehnten nach dem Dreißigjährigen Kriege und in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts mit dem Holzschnitt beschäftigten. Die Billigkeit der Technik schützte sie wenigstens davor, daß sie überhaupt vergessen wurde. Die Volksbücher vom gehörnten Siegfried, vom Dr. Faust, von der schönen Melusine, der Magellone, dem Tyll Eulenspiegel, dem Kaiser Octavian, und wie die alten Erzählungen alle heißen, welche der Sturm und Drang und die Romantik wieder ans Licht zogen, die Lieder, die später Herder, Arnim, Brentano und Uhland sammelten und die damals noch verachtet und unbeachtet mit der berühmten Aufschrift: „Newe Lieder, gedruckt in diesem Jahre“ erschienen — alle diese Dinge wurden mit rohen, schablonenmäßig ausgeführten Holzschnitten „geziert“, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist. Jede Sorgfalt der Zeichnung, des Schnittes, des Druckes ist geschwunden, die Kreuzlagen und Schraffierungen sind fast wieder von primitivem Ungeschick, die Linien setzen aus oder verlaufen auf dem schlechten Papier, die Darstellungen selbst sind nicht selten gänzlich unverständlich, weil sie aus einem andern Buche ohne Überlegung herausgenommen sind. Nebenher gehen ganz rohe Holzschnittporträts allgemein bekannter Persönlichkeiten. Noch zu Friedrichs des Großen Zeit liegen die Verhältnisse so. Während der Kupferstich und die Schabkunst aus den Zeiten des großen Königs eine lange Reihe entzückender und künstlerisch außerordentlich wertvoller Blätter geschaffen haben, machen die Holzschnittporträts des Preußenkönigs und seiner Generale einen unfreiwillig komischen Eindruck. Es ist kein Wunder, wenn die zierlichen Kavaliere und gravitätischen Bürger des deutschen Rokoko solche Dinge mit geringschätzigem Lächeln betrachteten und der Plebs überließen.

Doch zur Zeit Friedrichs des Großen, und zwar gerade in seiner Hauptstadt Berlin, treten zugleich wieder Bemühungen hervor, die alte Kunst zu erneuern. Auch hier ist es eine Künstlerfamilie, die sich darum verdient gemacht: die beiden Unger; ihnen gelang es sogar bereits, dem Holzschnitt einen Teil der verlorenen Volkstümlichkeit zurückzuerobern. Im Jahre 1779 erschien in Berlin ein Heft, in dem die Frage aufgeworfen wurde: „Ob Albrecht Dürer jemals Bilder in Holz geschnitten habe?“ Die Unter-

Abb. 77. Schnitt von K. Oertel nach Joseph Ritter von Führich. Aus dessen illustrierter Ausgabe von Thomas a Kempis „Nachfolge Christi“. Verlag von Alphons Dürr in Leipzig. (Zu Seite 93.)

Abb. 78. Johannisfest. Schnitt von K. Oertel nach Ludwig Richter.
Aus: „Neuer Strauß fürs Haus". (Zu Seite 93.)

suchung dieses Problems war begleitet von „Fünf geschnittenen Figuren, von Meil gezeichnet", die Johann Georg Unger auf den Holzstock übertragen hatte. Johann Wilhelm Meil war der berühmte Berliner Kupferstecher, der fast allein Chodowiecki einige Konkurrenz machte; Unger glaubte für seinen Liebling, den Holzschnitt, nicht besser sorgen zu können, als wenn er Zeichnungen dieses Meisters der bevorzugten

graphischen Kunstübung für ihn verwandte (Abb. 62). Der Wiedererwecker des deutschen Holzschnitts, 1715 in Pyrne geboren, 1788 in Berlin gestorben, war von Haus aus Schriftsetzer. Ein hochbegabter, beweglicher und unternehmungslustiger Mann, der bis ins hohe Alter immer zehn Projekte zu gleicher Zeit in Angriff nahm und in sehr schlimmen äußeren Umständen aus einem verworrenen Leben abberufen wurde. Durch eisernen Fleiß, ohne eine ordnungsmäßige Lehrzeit durchgemacht zu haben, verschaffte er sich als Autodidakt eine große Fertigkeit im Holzschnitt. Allerdings mußte er sich bei den Arbeiten, die er noch mit dem Schneidemesser ausführte, mit Aufgaben geringerer Art, wie Stempeln und Vignetten für Tabaksmanufakturen und zu anderen industriellen Zwecken, begnügen; sein Hauptwerk wurde vorhin schon genannt. Gewirkt aber hat dieser begabte Mann erst durch seinen Sohn Johann Friedrich Gottlieb Unger (1750—1804), der seinem Vater mit einer kleinen Schrift nach dessen Tode ein schönes Denkmal setzte. Auch der Sohn war zuerst Buchdrucker, und von den Bedürfnissen dieses Gewerbes aus kam er wie der Vater zum Holzschnitt, aus der richtigen Erwägung, daß diese beiden Techniken eng zusammengehören. Der jüngere Unger überragt als Xylograph den älteren um ein Bedeutendes. Seine „Figuren für die Liebhaber der schönen Künste“ (Abb. 63), seine Buchschmuckarbeiten, sein Folioblatt „Die Weiber von Weinsberg“ (Abb. 64) und zahlreiche andere Einzelbilder erregten bereits Aufsehen. Hinzu kam, daß Johann Friedrich Gottlieb in der Lage war, sich eine reichere Bildung anzueignen als der Vater, was in jener gelehrten Zeit etwas bedeutete. So konnte er nicht nur durch sein Werk, sondern auch durch seine theoretisch-historischen Schriften — Bücher haben in Deutschland allezeit mehr gegolten und gewirkt als Kunstwerke — dem Holzschnitt wieder zu Ansehen verhelfen. Er schrieb eine Abhandlung

Abb. 79. Rolands Knappen. Schnitt von E. Kretzschmar nach Ad. Schrödter.
(Aus: Musäus, Volksmärchen der Deutschen. Verlag von Herm. J. Meidinger, Berlin.)
Zinkographisch wiedergegeben. (Zu Seite 96/97.)

Abb. 80. Vignette. Schnitt nach Ludwig Burger zu einer Novelle in Trowitzsch' Volkskalender von 1869. (Zu Seite 97.)

„Über die Anwendung von Holzplatten zum Druck von Karten", eine andere „Etwas über die Holz- und Formschneidekunst und ihren Nutzen für die Buchdrucker", der dann noch weitere folgten. Sein Erfolg ging so weit, daß er im Jahre 1800 — welche Wonne für einen deutschen Künstler! — zum Professor ernannt wurde, und zwar zum Professor der Holzschneidekunst an der Berliner Kunstakademie. Diese Rezeption des Holzschnitts in den Apparat der staatlichen Kunstbureaukratie war der erste große Sieg. Nun war er legitimiert, und es ging nicht an, ihn in gleicher Weise wie bisher zu verachten. Unger aber war nicht nur ein Professor, sondern ein wirklicher Künstler. Die Holzstöcke von seiner Hand, die heute noch an verschiedenen Stellen in Berlin, so bei der Verlagsbuchhandlung Georg Reimer, aufbewahrt werden, zeigen ihn als einen Zeichner von großem Können und als einen hervorragenden Techniker; er hatte wirkliches Gefühl für die charakteristische Art des Holzschnittes und erkannte klar und scharf seine einzige Bedeutung als Mittel zur Buchillustration.

Vom übrigen Deutschland ist aus der Zeit der beiden Unger nicht sehr viel zu melden. In Nürnberg und Frankfurt versuchten sich Johann Gottlieb Prestel, in Bamberg Friedrich Karl Ruprecht, in Dresden Karl Friedrich Holtzmann schlecht und recht im Helldunkelschnitt, Holtzmann in einer für die Zeit charakteristischen Technik: durch Zuhilfenahme von Kupferplatten, die dazu dienten, die Zeichnung im Umriß beim Abdruck wiederzugeben, während die farbigen Töne auf die Holzplatte gebracht wurden — eine graphische Zwitterkunst, die nicht Fisch noch Fleisch war. Der Hauptplatz aber blieb vorläufig Berlin. Hier wurde Friedrich Wilhelm Gubitz der Nachfolger Ungers

Abb. 81. Schnitt von Gaber nach Ludwig Richter. Aus Bechsteins Märchenbuch. Verlag von Georg Wigand, Leipzig. (Zu Seite 93.)

„Sie, mein Herr, wo ist denn hier der Hausknecht? —"
„Der Hausknecht bin ich — was steht den Herren zu Diensten?"

Des Herrn Barons Beisele und seines Hofmeisters Dr. Eisele neue Kreuz- und Querzüge durch Deutschland. Frankfurt a. M.
Abb. 82. Schnitt nach Caspar Braun aus den „Fliegenden Blättern". Verlag von Braun & Schneider in München.
(Zu Seite 97/98.)

als Professor der Holzschneidekunst an der Akademie wie als energischer Vorkämpfer der wieder zum Leben erweckten Technik. Gubitz war ein Mann von seltener Vielseitigkeit. Er studiert und wendet sich ernsthaft der theologischen Laufbahn zu, dann wird er Schriftsteller und gibt mit unerhörter Fruchtbarkeit im Laufe eines langen Lebens — er ist 1786 geboren und 1870 gestorben — zahllose Bücher heraus. Als Theaterkritiker der Vossischen Zeitung ist er Jahrzehnte hindurch eine maßgebende Persönlichkeit im literarischen Leben Berlins. Er hat durch sein Journal „Der Gesellschafter" einen weitreichenden Einfluß auf alle Kreise Deutschlands, er schreibt kleine Theaterstücke, lyrische Gedichte, die später zwei ganze Bände füllen, er gibt über vierzig Jahre ein „Jahrbuch deutscher Bühnenspiele" heraus. Er liefert durch seine in recht redseliger Breite geschriebenen, drei Bände umfassenden „Erlebnisse" ein höchst schätzenswertes Bild des Berliner Lebens in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Seine größte Popularität aber erlangte Gubitz durch seinen „Deutschen Volkskalender" (1835—1869), ein wirklich verdienstvolles Unternehmen, bei dem er sich in seiner Doppeleigenschaft als Schriftsteller und Holzschneider glänzend bewährte. Gubitz war von Geburt ein Leipziger. Sein Vater war ein Stahlstecher, mit dem er in jungen Jahren nach Berlin kam, und durch den er frühzeitig in allerlei technische Geheimnisse eingeweiht wurde. Er ist noch fast ein Knabe, als er seine ersten, recht geschickten Versuche im Holzschnitt anstellt, und ist gerade fünfzehn Jahre alt, als sieben Vignetten, die er geschnitten hat, auf der Berliner Kunstausstellung vor die Öffentlichkeit treten (Fig. 65). Frühzeitig lenkt er das allgemeine Interesse auf sich, selbst der preußische Hof wird auf ihn aufmerksam, und als

Abb. 83. Der gestiefelte Kater. Schnitt nach Moritz von Schwind. Münchener Bilderbogen. Verlag von Braun & Schneider in München. Start verkleinert. (Zu Seite 99.)

eine Kuriosität darf er der Königin Luise die Technik des Holzschnitts vorführen, wobei die hochgeborenen Hofdamen sich das Vergnügen machen, beim Druck ein wenig mitzuhelfen und sich zur höchsten Belustigung ihrer Herrin die zarten Hände mit Druckerschwärze beschmutzen. 1805 ist der Neunzehnjährige als Nachfolger Ungers bereits zum Professor der Holzschneidekunst an der Akademie ernannt — fürwahr eine Karriere von verblüffender Schnelligkeit. Wie alle frühreifen und alle allzu vielseitigen Menschen hat auch Gubitz weder als Schriftsteller und Dichter noch als Zeichner und Holzschneider eine nennenswerte Kunsthöhe erreicht. Die Hoffnungen, die er als Knabe erweckt haben mag, hat er weniger durch die Qualität als durch die Quantität seiner späteren Leistungen

erfüllt. Aber es ist unleugbar, daß von diesem unermüdlich tätigen Manne zahlreiche Anregungen ausgegangen sind, die ihren guten Nutzen gehabt haben, und zumal für das Gebiet, das uns hier interessiert, hat er Hervorragendes, Bleibendes geleistet.

In technischer Hinsicht stand Gubitz noch auf dem Boden der älteren Zeit; von den Bewickschen Reformen wußte er nichts, oder er wollte nichts davon wissen. Seine Instrumente sind noch Langholz und Schneidemesser. Allerdings mit dem Faksimileschnitt der großen alten Zeit gab er sich nicht zufrieden. Er suchte, dem Verlangen seines Publikums entsprechend, nach malerischen Wirkungen, aber den mutigen Schritt, den die Engländer machten, wagte er nicht. Nur so weit ging er mit den englischen Holzschneidern mit, als er nach ihrem Beispiel den Kupferstich und leider auch die kalte Manier des Stahlstichs nachahmte (Abb. 66).

In seiner Tätigkeit für den Holzschnitt war Gubitz von ähnlicher Fruchtbarkeit wie in seiner Schriftstellerei. Unübersehbar ist die Reihe seiner Landschaften, Genrebilder, humoristischen Szenen, historischen Porträts, religiösen Darstellungen. Mit einer biederen, etwas nüchtern-nikolaitischen Auffassung durchstreift er die Welt, und es gab nichts, was ihn zu schwer dünkte, um es in seiner sauberen, nicht gerade hinreißenden, aber immer anständigen Manier festzuhalten. Für die Liebhaber ist seine Kunst eigentlich nicht geschaffen. Sie werden nur an einigen Ausnahmeblättern, wie an seinen farbigen Schnitten, Gefallen finden. Das Porträt der Gräfin Voß, das von nicht weniger als acht Platten gedruckt wurde, ist auch heute noch ein xylographisches Werk von eigentümlichem Reiz. Auch als Illustrator außerhalb seiner eigenen Werke war Gubitz mannigfach tätig. An dem berühmten „Fabelbuch" von Hey hatte er wenigstens insofern einen Anteil, als er die von Speckter gelieferten Zeichnungen auf den Holzstock übertrug; für die Ausgabe des Nibelungenliedes, die von der Hagen veranstaltete, für Simrocks Deutsche Jahrbücher und für manche andere Publikation lieferte er die Holzschnitte.

Wenn vor etwa dreißig Jahren von Gubitz' künstlerischer Tätigkeit die Rede war, so pflegte man ihn allgemein wohlwollend zu loben, aber doch hinzuzufügen, er sei noch nicht zu der großen Neuerung des „Tonschnitts" durchgedrungen. Der Tonschnitt ist die Konsequenz der Bewickschen Neuerungen. Hatte der englische Meister selbst wenigstens seinen Blättern, wenn auch nichts Holzschnittartiges, so doch etwas Graphisches bewahrt, indem er sich an den Kupferstich anlehnte, so hörte jetzt außer dem Holzschnittartigen auch noch das Graphische mehr und mehr auf, indem man danach strebte, mit möglichster Virtuosität verschwommene Töne, ineinander übergehende Licht- und Schattenpartien, kurz das ganze Auf- und Abwogen des malerischen Vortrags mit dem Stichel nachzuahmen. Die Vorlage ist

Abb. 84. Schnitt nach Franz Seitz aus den „Fliegenden Blättern". Verlag von Braun & Schneider in München. (Zu Seite 100.)

Abb. 85. Schnitt von Wilhelm Hecht nach Wilhelm Diez aus den „Fliegenden Blättern". Verlag von Braun & Schneider in München. (Zu Seite 100.)

Drei Wochen war der Frosch so krank!
Jetzt raucht er wieder, Gott sei Dank!

Abb. 86. Schnitt nach Wilhelm Busch aus den Münchener Bilderbogen. „Die beiden Enten und der Frosch." Verlag von Braun & Schneider in München. (Zu Seite 100.)

jetzt nicht mehr die Strichzeichnung, sondern in allen Fällen, die allgemeines Interesse hervorrufen, die Schwarzweißmalerei, und man zieht eine scharfe Grenze zwischen dem „Faksimileschnitt" und dem „Tonschnitt". Der Faksimileschnitt wird zwar auch mehr und mehr mit dem Stichel und dem Hirnholz hergestellt, aber er bleibt doch seinem Wesen nach in der Hauptsache auf dem natürlichen Wege. Eben deshalb, weil ihn noch ein dünner Faden mit dem alten Holzschnitt verbindet, wird er mit geringerem Respekt angesehen als der Holzschnitt, der nun die ganze Fülle herrlicher Neuerungen in sich vereinigt. Deutschland hat am längsten am Faksimileschnitt festgehalten und am spätesten den Tonschnitt in seiner ganzen virtuosen Ausbildung aufgenommen; es hat auch, als dieser schon allgemein anerkannt war, immer wieder auf den Faksimileschnitt zurückgegriffen. Das aber gerade hat dem deutschen Holzschnitt während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts die Geringschätzung aller Welt eingebracht.

Die Berliner Schule, die Unger und Gubitz geschaffen hatten, konnte sich dem Einfluß des Auslandes nicht entziehen. Ihre Angehörigen versuchten es mehr und mehr, sich aus der etwas trockenen, an den Kupferstich oder, wie schon bemerkt, an den Stahlstich erinnernden Manier loszulösen. Natürlich gingen sie dabei den Weg ihrer Zeit, nicht von der stecherartigen zur eigentlichen Holzschnittmanier zurück, sondern zum Tonschnitt weiter vor. Daß sie auf diesem Wege nicht allzu rasch im Tonigen völlig untersanken, daß sie wenigstens noch eine Zeitlang trotz der Aufnahme der neuen Anregungen die Brücken zum Holzschnittmäßigen nicht gänzlich hinter sich abbrechen, verdanken wir dem großen deutschen Künstler, der im zweiten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts in Berlin auftrat: Adolph Menzel.

Wenn in früherer Zeit davon die Rede war, wie Menzel, der tatsächlich auf allen Gebieten der deutschen Kunst als ein Führer erschien, die deutsche Xylographie maßgebend beeinflußt hat, bezeichnete man es als sein großes Verdienst, daß er dem Malerischen im Holzschnitt zum Siege verholfen habe. Ich sehe seine Bedeutung auf diesem Gebiet vielmehr darin, daß er sich von den Prinzipien des Malerischen noch nicht ganz gefangen nehmen ließ, sondern, mit einem instinktiven Gefühl für die eigentlichen Aufgaben des Holzschnitts ausgestattet, seine eigene Lust zum Malerischen dämpfte. Besonders tritt das bei Menzels erstem großen Holzschnittwerk hervor, bei den Zeichnungen für Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen", für dieses Werk, das zu den schönsten Denkmälern der deutschen Kunst überhaupt gehört (Abb. 67—71). So hatte seit Jahrhunderten kein Künstler das Wesen der Illustration verstanden, so war es keinem gelungen, einen absoluten Einklang zwischen dem Text und den eingefügten Bildern herzustellen. Allerdings hat dabei auch Franz Kugler ein großes Verdienst; denn er richtete sich in seiner Beschreibung des Schicksals und der Taten Friedrichs des Großen immer nach den gemeinsam mit Menzel aufgestellten Plänen. Man kann in der gesamten Illustrationsliteratur aller Völker kaum ein Buch finden, bei dem die einheitliche Geschlossenheit der Erzählung und des Bilderschmucks mit größerer Kunst gewahrt ist. Wir in Deutschland haben seitdem eine solche Höhe erst in der jüngsten Zeit wieder erreicht.

Die schöne Ritterzeit.

Moderner Ehemann (seufzend): „Ach das war halt eine schöne Zeit — die von Anno dazumal, wenn man da spät nachts mit der Rüstung vom Wirtshaus heimgekommen ist . . ."

Abb. 87. Schnitt von Klepsch nach Adolf Oberländer aus den „Fliegenden Blättern". Verlag von Braun & Schneider in München. (Zu Seite 100.)

Während Menzel an der Arbeit für das Kuglersche Werk war, kam die neue Bewicksche Methode über den Kanal nach Deutschland. Die ersten Entwürfe, die der Meister für den Holzschnitt geschaffen hatte, wie das heute selten gewordene Einzelblatt „Der Tod Sickingens“ und die ausgezeichneten Illustrationen zu Peter Schlemihl, waren noch ganz nach alter Art von ihm direkt auf den Holzstock gezeichnet, und zwar auf die Langholzplatte. Auch bei den Anfangslieferungen des Kuglerschen Werkes zeichnete er noch ganz primitiv mit dem spitzen Pinsel und der Feder auf die glatte ungrundierte Holzfläche, zu der man allerdings schon Buchsbaum wählte. Gerade diese Zeichnungen aber, bei denen Menzel sich noch in strengen Grenzen halten mußte, sind erstaunlich in ihrer einfachen, großen Art, in der Wirkung ihrer schlichten Linien und schwarzen Schattenpartien. Die Holbeinsche Kunst, auf winzigem Raum Zeichnungen herzustellen, in denen so viel innere Größe lebt, daß sie, ins Ungeheure vergrößert und etwa durch das Skioptikon auf die Wand geworfen, erst ihre eigentliche Gestalt zu gewinnen scheinen, lebt hier wieder auf. Menzel bewährt sich darin als ein echter Nachkomme der deutschen Kleinmeister. Nun kommen die Bewickschen Neuerungen. Die Platte wurde aus dem Querschnitt des Holzes hergestellt, und der Zeichner konnte die Vorteile nützen, die ihm bei der xylographischen Ausführung die Ersetzung des Langmessers durch den Stichel boten. Zugleich verbreitete sich eine weitere Verbesserung, die ebenfalls England ihren Ursprung verdankt. Sie betraf die Vorbereitung des Stockes zur Zeichnung, indem man diesen jetzt mit einem dünnen Kreidegrund überzog, so daß man auf ihm mit dem Stift wie auf Papier zeichnen konnte. Auch diese Erfindung war, wenn man es genau betrachtet, geeignet, den Holzschnitt von seiner bisherigen Art wegzuführen. Die Zeichner in früherer Zeit, die den ungrundierten Stock vor sich hatten, waren allerdings in ihrer Bewegungsfreiheit durch das Holz gehemmt. Aber gerade durch diese dauernde Rücksichtnahme auf das Material waren sie gezwungen, in den Grenzen zu bleiben, die es vorschreibt. In dem Augenblick, wo man auf die Holzplatte so zeichnen konnte wie auf ein Stück Papier, gab es wohl jene Hindernisse nicht mehr; es fehlte dafür aber jetzt auch die Kontrolle des stetigen Bewußtseins, es mit einer Holzplatte zu tun zu haben. Menzel blieb sich freilich trotz dieser Erleichterung seiner besonderen Aufgabe immer noch bewußt; für ihn war der Holzschnitt noch nicht eigentlicher Tonschnitt. Er ließ den Xylographen, der nach ihm die Platte in die Hand nahm, nicht aus den Augen. Gewiß bewegte sich Menzel nach der Einführung der Grundierung in seinen Zeichnungen leichter als vorher. Aber er vergaß doch nicht den Techniker, der nach ihm einzugreifen hatte. Gerade darum verdankt der Holzschnitt diesem Meister so sehr viel.

Wie es in früheren Jahrhunderten die Künstler und nicht die Xylographen waren, die ihn hauptsächlich förderten, so war es auch jetzt. Und Menzel machte sich besonders dadurch um den Holzschnitt verdient, daß er genau wie die alten Meister an seine Xylographen die höchsten Anforderungen stellte. Wie Dürer sich den Andreä für seine Zwecke heranbildete, wie Holbein Hans Lützelburger in strenge Zucht nahm, so erzog sich Menzel eine ganze Holzschneiderschule. Als das Kuglersche Werk begann, stand es um die technische Seite des Holzschnittes in Deutschland noch bedenklicher als um die künstlerische. Menzel gab sich mit den Leistungen der zur Verfügung stehenden Xylographen nicht zufrieden, und man schickte eine Reihe von Zeichnungen nach Paris. Aber, wie Friedrich Eggers erzählt, nur wenige von den Stöcken, die von dorther zurückkamen, konnten gebraucht werden. Abgesehen von allem anderen hinderte der dortige fabrikmäßige Betrieb der Sache, der nur zu bald, wie wir sehen werden, internationale Unsitte wurde, eine harmonische Ausführung der gegebenen Zeichnungen. Da gab es sogenannte Haupt- und Nebensachen, und in den Werkstätten wurden jene von vorgeschrittneren Xylographen, diese von Anfängern geschnitten, so daß von einer Einheitlichkeit des Bildes, von einer treuen Hingabe an das Original gar keine Rede mehr war. Menzel war damit nicht zufrieden. Er verlangte, daß sich der Holzschneider mit absoluter Korrektheit an seine Zeichnung halte, daß dessen Faksimilearbeit einem völligen Aufgehen in seiner eigenen Schöpfung gleichkomme. Da wandte er sich doch

Abb. 88. Friedrich der Große. Schnitt von E. Kretschmar nach A. Neumann aus der „Illustrierten Zeitung". Verlag von J. J. Weber in Leipzig. (Zu Seite 108.)

lieber an die Deutschen, die er wenigstens überwachen konnte, und hier kam er denn auch endlich zum Ziel. Derjenige Xylograph, der ihm vor allem zu Dank arbeitete, war Friedrich Wilhelm Unzelmann (Abb. 70 u. 72), der hervorragendste Schüler von Gubitz, der heute allgemein in den Geschichtsbüchern als der „Vater des modernen Holzschnitts" in Deutschland bezeichnet wird.

Auch Unzelmann war ein Berliner von Geburt, und in Berlin genoß er seine künstlerische Ausbildung; für Gubitzens „Gesellschafter" fertigte er seine ersten Vignetten. Am Ende der zwanziger Jahre trennte er sich jedoch von seinem Lehrer, verließ dessen Art und ging vom Langholz zum Hirnholz über. Ein „Erinnerungsblatt zur Feier der Genesung Friedrich Wilhelms III.", das im Stil der Zeit die Borussia im Tempel

Abb. 89. Schnitt von F. Seyppel nach C. Offterdinger aus „Deutsche Bilderbogen“. Verlag von Gustav Weise in Stuttgart. (Zu Seite 112.)

des Äskulap ein Opfer bringend darstellte, war die erste Arbeit mit den neuen Mitteln. Dann kam ein Zyklus von Porträts nach getuschten Zeichnungen — alles schon ganz im Stile Bewicks — für Webers berühmtes „Pfennigmagazin“; es folgten Umrißzeichnungen mit mythologischen Vorwürfen für das Brockhaussche illustrierte Konversationslexikon (1835). Bei all diesen Arbeiten tritt Unzelmann lediglich als Xylograph, nicht als Zeichner auf, und es gab für ihn nur ein Streben: mit der größten Treue den Entwürfen, die ihm ein anderer gab, zu folgen, sich in den Geist ihrer Auffassung und

Abb. 90. Schnitt von A. Cloß nach Gabriel Max aus Uhlands Gedichten. Prachtausgabe. Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung Nachfolger in Stuttgart. (Zu Seite 113.)

Abb. 91. Schnitt aus der Anstalt von W. Hecht nach Benczur Gyula für „Das Lied von der Glocke“ in Schillers Werken. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. (Zu Seite 112.)

ihrer Linienſprache hineinzufühlen, von ihrer Arbeit geradezu eine vervielfältigende Kopie zu geben und ſelbſt ganz und gar hinter der Perſönlichkeit des Künſtlers zu verſchwinden. Unzelmann verzichtete völlig darauf, ſich ſelbſt bemerkbar zu machen, und gerade darum war er das Ideal eines Xylographen. Unermüdlich war er darin, Menzels Vorlagen nachzuſchneiden, und der Künſtler, der nicht leicht zu befriedigen war, ſtellte ihm das Zeugnis aus, daß er „im Gehorſam gegen den Strich ſeiner Zeichnung das Höchſte geleiſtet habe“. Auch die anderen Xylographen, die für das Kuglerſche Geſchichtswerk tätig waren: Otto und Albert Vogel (Abb. 71) in Berlin und Eduard Kretzſchmer in Leipzig, haben bei dieſer Arbeit, zum großen Teil wohl von Unzelmann angefeuert, unter Menzels ſtändiger Kontrolle Außerordentliches geleiſtet, ſo daß auch nach dieſer Seite hin das Buch eine deutſche Meiſterſchöpfung darſtellt.

Großartiger faſt noch war Menzels zweites Holzſchnittwerk, das dem Ruhme Friedrichs diente: die zweihundert kleinen Schlußvignetten zu den „Œuvres de Frédéric le Grand“ (1843—1849), die in der Geſchichte der graphiſchen Kunſt einzig daſtehen. Der Raum, der zur Verfügung ſtand, war winzig, noch viel kleiner als bei dem Kuglerſchen Buche, auf wenige Quadratzentimeter war das Maximum bemeſſen, aber

Abb. 92. Die berühmte Frau. Schnitt von Heinrich Scheu nach Hoffmann-Zeitz aus Schillers Werken.
Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart. (Zu Seite 112.)

wie hat Menzel ihn ausgenutzt! Die Aufgabe war eine wesentlich andere als bei Kugler; dort sollte er die Darstellung des Schriftstellers dauernd geleiten, sie ergänzen und verdeutlichen, hier sollte er nur, wenn der Schriftsteller geschlossen, in der Sprache seines Stifts einen Akkord anschlagen, in dem das Thema eines eben vollendeten philosophischen, historischen oder strategischen Kapitels, eines Briefes oder Gedichtes ausklingen sollte. Menzel, der von jeher wie kaum ein zweiter in Deutschland ein Talent zum scharfen, konzisen Ausdruck, zum geistreichen Epigramm besaß, war hier gerade in seinem Element. Mit einem unerschöpflichen Reichtum der Erfindung gab er in diesen Vignetten noch einmal einen Extrakt dessen, was der Schriftsteller gesagt hatte. Immer fand er eine neue Wendung, in keinem einzigen Falle wiederholte sich auch nur die Art, wie er den Text benutzte. Höchst geistreich spürte er Worte, Andeutungen oder unausgesprochene Gedanken heraus, die er aufgriff, um nun in völlig selbständiger Weise seine zeichnerischen Glossen daran zu knüpfen. Der gleiche Esprit, eine seltsame Mischung aus französischem und preußischem Geiste, der in den Schriften Friedrichs des Großen lebt, ist in Menzels Vignetten anzutreffen. War er bei Kugler volkstümlich, deutlich, einfach, jedem Leser, auch dem ungebildeten, durchaus verständlich, so nimmt er hier, dem königlichen Autor wie dem königlichen Leser entsprechend — die Ausgabe der „Œuvres“ war ursprünglich nur zum Handgebrauch Friedrich Wilhelms IV. bestimmt —, eine oft etwas schnörkelhafte Eleganz an. Es ist unmöglich, diese Arbeiten zu genießen, ohne den voraufgegangenen Text recht genau gelesen zu haben, auch dann ist es noch häufig schwierig ohne Kommentar. Einige Beispiele seien herausgegriffen, um diese Art der Illustration zu charakterisieren. Friedrich der Große schreibt etwa an seine Schwester, nicht lange vor seinem Tode, im Jahre 1786, „der Arzt gebe sich zwar alle Mühe mit ihm, aber er könne ihm wohl doch nicht mehr helfen“. Dazu zeichnet Menzel eine Szene noch im Geschmack einer zopfigen Allegorie: wie Äskulap die dritte der Parzen, die den Lebensfaden abschneiden will, von ihrem Platze neben den entsetzten Schwestern herabgezerrt hat, um ihr gewaltsam die Schere zu entreißen, die sie jedoch krampfhaft festhält. Oder ein anderer Fall. Es wird in einem Kapitel von den Schwierigkeiten der Fortsetzung des siebenjährigen Krieges berichtet: da sehen wir zum Schlusse eine linke Hand, die einer verwundeten und verbundenen Rechten aufs neue den eisernen Kampfhandschuh anzieht. Friedrich sucht vergeblich Frieden mit Maria Theresia: ein Centaur bietet in der Vignette einer Amazone freundlich die

Abb. 93. Illustration zu Andersens Märchen. Schnitt von W. Hecht nach Oscar Pletsch. Verlag von Abel & Müller, Leipzig. (Zu Seite 112 u. 120.)

Abb. 94. Schöpfrad. Schnitt von G. Heuer nach F. C. Welsch aus Ebers „Ägypten“.
Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart. (Zu Seite 114.)

Abb. 95. Schnitt von G. Treibmann nach Paul Thumann aus Julius Wolffs „Rattenfänger von Hameln". G. Grotesche Verlagsbuchhandlung in Berlin. (Zu Seite 114.)

Hand; sie aber wendet sich mit einem Blick voll Haß zur Seite und hält die Streitaxt fest in der Faust. Manchmal ist das, was Menzel gibt, wirklich nur eine kleine Vignette, aber irgendeine geistreiche Beziehung zum Texte enthält auch sie. Oft sogar setzt sich der Künstler mit dem königlichen Autor geradezu in Widerspruch. Wenn Friedrich Voltaires Kunstansichten feiert und Machiavelli bedingungslos angreift, so ist die Zeit inzwischen anderer Ansicht geworden, und Menzel, ein echter Sohn des neunzehnten Jahrhunderts, das auch in der Kunst seine Anschauungen und Gedanken abgespiegelt sehen wollte, nahm darauf Rücksicht.

Die technische Ausführung dieser Vignetten erforderte noch mehr Sorgfalt und Geschick als die Bilder zu Kugler. Hatten die Xylographen dort in den schlimmsten Fällen mit den Schwierigkeiten zu kämpfen, die ihnen eine Darstellung des Kampfgetümmels oder eines von Kerzen beleuchteten Rokokosaales boten, so kam hier die Schwierigkeit hinzu, die ihnen durch Menzels auf die Spitze getriebene Feinheit der Zeichnung in den Weg gelegt wurde. Überdies war der Meister inzwischen noch anspruchsvoller geworden. Er ließ nichts durchgehen, und die Xylographen mögen oft über seine Akkuratesse geseufzt haben. Das königliche Kupferstichkabinett zu Berlin besitzt eine lange Reihe von Probedrucken, auf denen er seine sehr gründlichen Korrekturen vermerkt hat. Aber Menzel hat seine Leute nicht umsonst gequält. Was dabei herauskam, war erstaunlich, und die Blätter, die inzwischen auch weiteren Kreisen

zugänglich gemacht wurden, sind mit solcher Sorgfalt ausgeführt, daß es für den Kenner ein Genuß ist, jeden Strich zu verfolgen.

Abgeschlossen wird Menzels Illustrationswerk durch die Jubiläumsausgabe von Kleists „Zerbrochenem Krug“ (1877); auch diese Bilder wurden auf dem Holzstock gezeichnet und geschnitten; allerdings ging der Druck schon mittels einer auf mechanischem Wege hergestellten Ersatzplatte des Stockes aus Metall vor sich. Hier überließ sich Menzel fast ganz seiner zeichnerischen Laune, und die entzückenden Bilder sehen oft kleinen Radierungen zum Verwechseln ähnlich. In die Zwischenzeit fallen noch zahlreiche Einzelblätter, unter denen ein Shakespeareporträt, von Unzelmann meisterhaft geschnitten, an erster Stelle steht (Abb. 72); dann muntere Bilderbogen- und Zeitschriftenentwürfe, auch Beiträge zu größeren illustrierten Werken. Am liebsten aber führte der Meister immer noch den Zeichenstift zum Ruhme Friedrichs des Großen. Zwölf Holzschnittbildnisse der Kriegs- und Friedenshelden seiner Lieblingsepoche sammelte er 1856 in einer Mappe „Aus König Friedrichs Zeit“. In allen diesen Zeichnungen für den Holzschnitt ertönt Menzels charakteristische Künstlersprache. Sein Ruhm besteht auch hier darin, daß er in einer Zeit der romantischen Verträumtheit, des verstiegenen Idealismus und des pompösen Theaterarrangements wieder die Verbindung mit der Natur suchte. Während die anderen sich mit „Ideen“ abplagten, war seine Domäne die scharfe Beobachtung des Seienden; in den Holzschnittblättern zeigt sich das nicht minder als in den Gemälden.

* * *

Die romantischen Jahrzehnte der deutschen Kunst und Literatur aber haben für die Buchillustration doch mehr getan, als man früher annahm. Sie sehen eines ihrer wichtigsten Ziele darin, den mannigfachen Einflüssen des Auslandes gegenüber wieder eine nationale Kunst herzustellen. Man wandte sich vom Klassizismus ab und suchte eine Anknüpfung an die längst verklungene Zeit, in der es noch eine deutsche Kultur gab. Zugleich stieg, wie es der Hinblick auf diese Vergangenheit mit sich bringen mußte, das Ideal einer Volkskunst auf, einer Kunst, zu der jeder ein

Abb. 96. Schnitt von L. Ruff nach Ernst Bosch aus Goethes Werken. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung in Berlin. (Zu Seite 114.)

Abb. 97. Schnitt von H. Exner nach B. Vautier. Aus Immermanns „Oberhof".
Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., Hamburg. (Zu Seite 114.)

Verhältnis gewinnen konnte. So kam es, daß man die alten Volkslieder, Märchen und Volksromane wieder ans Licht zog, und daß man, auf der ganzen Linie die Verbindung mit dem sechzehnten Jahrhundert wiederherstellend, auch der Holzschnittillustration erneute Aufmerksamkeit schenkte. Von Goethes Huldigung an Dürer in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst" war schon die Rede. Die Romantiker nahmen dies Streben wieder auf, und Alt-Nürnberg wurde in seiner Herrlichkeit von Tieck und Wackenroder wieder entdeckt. Aber es liegt ganz im Sinne des neunzehnten Jahrhunderts, daß man von „idealistischer" Höhe herab das Handwerk in der Kunst zunächst mißachtete, daß man den entschiedenen Schritt zum alten Holzschnitt selbst noch nicht wagte. Man legte auf das Technische kein Gewicht, aber man sah doch wenigstens ein, daß die Kupferstich-illustration des achtzehnten Jahrhunderts in ihrer zierlichen Eleganz nicht das letzte Ideal war. Und die Künstler, die nun, von romantischem Geiste erfüllt, daran gingen, die Bücher der gleichgesinnten Dichter und Schriftsteller mit Bildern zu zieren, empfanden

Abb. 98. Schnitt von Wilhelm Hecht nach F. Aug von Kaulbach aus Scherrs „Germania“.
Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart. (Zu Seite 112.)

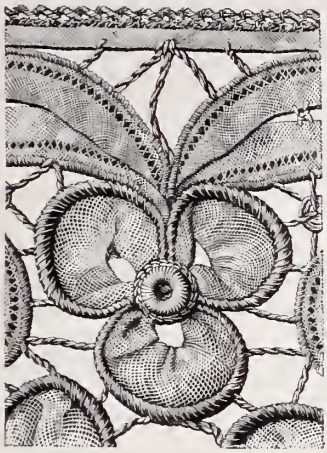


Abb. 99. Spitzen. Schnitt aus der „Illustrierten Frauenzeitung" vom Jahre 1902.
Verlag von Franz Lipperheide in Berlin.
(Zu Seite 114.)

eine anerkennenswerte Kraft, die nur von der dekorativen Rücksicht gebändigt wird. Die ganze Wucht und starre Größe des Nibelungenliedes kommt freilich nicht darin zum Ausdruck, sondern das Buch erscheint mehr wie ein altes Märchen, aber die Bilder haben einen durchaus deutschen Charakter und passen sich in der Art der Ausführung dem Texte sehr gut an. Blätter wie „Kriemhilds Traum und Deutung" oder „Siegfrieds Ermordnng" sind von den zahllosen späteren Illustratoren unseres nationalen Heldengedichts kaum wieder erreicht worden.

Noch mehr drang in den Geist der alten Holzschnittkunst Eugen Napoleon Neureuther ein, der Münchener Meister, der für die deutsche Illustrationskunst jener Zeit sehr wichtig wurde. Neureuther schuf sich ein Spezialgebiet: das der Randzeichnung, in dem er ein König war (Abb. 73). Auch das ist ja eine gute alte deutsche Kunstübung; zu unseren schönsten Besitztümern gehören Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian. Diese Schnörkel, die in immer neuen

sehr wohl, worauf es hier in erster Linie ankommt. Sie strebten durchweg nach einer kräftigen Einfachheit, nach der Sprache bestimmter und ausdrucksvoller Konturen, indem sie sich dabei mit der halb natürlichen, halb etwas gesuchten Kindlichkeit, die der Romantik eigen war, an die Art der alten Meister anlehnten. In dem Kreise der Düsseldorfer Malerschule unter Schadow war noch eine gewisse Süßlichkeit, eine weichliche Sentimentalität, die auch bei den Illustrationen nicht ganz verschwand. Immerhin kamen die Düsseldorfer doch bei einem Werke wie den Bildern zu der Marbachschen Ausgabe des Nibelungenliedes (1840) von Hübner und Bendemann zu trefflichen Resultaten (Abb. 74). Die Mondscheinpoesie der rheinischen Gemälde ist hier fast völlig überwunden. Es lebt in den Darstellungen

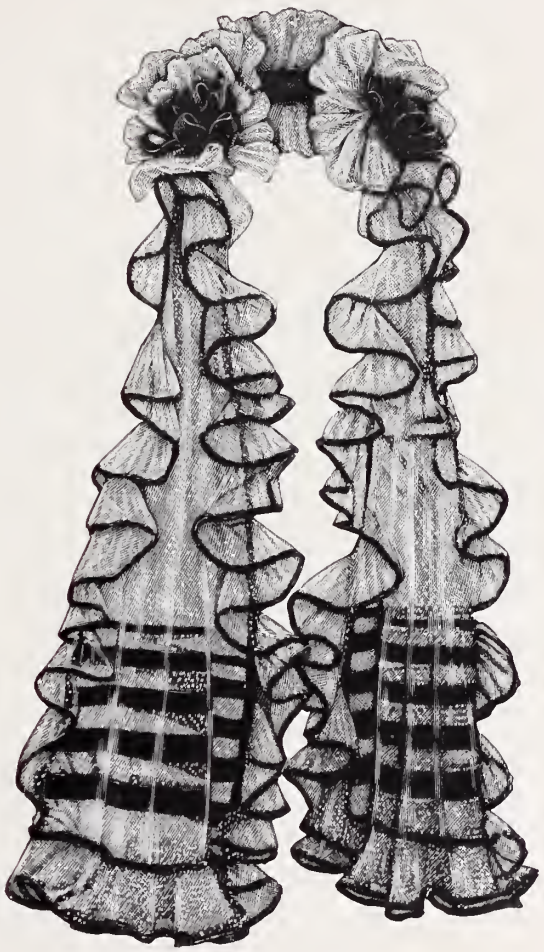


Abb. 100. Tüll-Boa mit Echarpes-Enden.
Schnitt aus der „Illustrierten Frauenzeitung" vom Jahre 1902.
Verlag von Franz Lipperheide in Berlin. (Zu Seite 114.)

Variationen den Text umranken, in denen mit unerhörter Lust am Detail Zweige und Blüten durcheinander geflochten sind, aus deren Reigen winzige Figuren auftauchen, hat kein anderes Volk mit soviel Liebe und Geschick gezeichnet. Der Illustrator, der auf diese Weise ein Buch schmückt, erfüllt im eigentlichsten Sinne seinen Beruf, der, um ein hübsches Wort Bruno Meyers zu gebrauchen, darin besteht, „die stoffliche Realität des Gegenstandes um jenes notwendige Minus zu ergänzen, das die sprachliche Schilderung übrig läßt“. Wir fühlen heute immer deutlicher, daß es die Aufgabe des Illustrators sein muß, so zu verfahren, daß er jedoch nichts Nennenswertes leistet, wenn er nichts anderes versucht, als die Szenen, die der Schriftsteller beschrieben, selbst noch einmal als möglichst realistische Bilder vorzuführen. Tut er das, so regt er unsere Phantasie nicht an, sondern im Gegenteil: er schlägt sie in Fesseln. Es ist falsch zu glauben, daß durch solche Darstellungen das Verständnis eines literarischen Werkes gefördert wird. Eine Dichtung muß durch sich selbst sprechen, und der illustrierende Künstler hat nicht das Recht, sich die Führung anzumaßen; so wenig, wie der Klavierspieler, der einen Sänger begleitet, sich vordrängen darf. Der Zeichner hat in seinen dekorativen Grenzen zu bleiben. Seine Illustration ist schließlich nur erweitertes Ornament, auch wenn er das rein Ornamentale durch figürliche Motive, die er dem Texte selbst entnimmt oder zwischen den Zeilen herausspürt, gelegentlich erweitert. Faßt man das Amt des Illustrators in dieser Weise auf, so scheint die Randzeichnung fast das Ideal für seine Tätigkeit zu sein. Und in der Tat: der echte Illustrator hat cum grano salis im letzten Sinne immer ein Randzeichner zu sein. Die Romantiker haben das wohl erkannt. Hübner und Bendemann im Nibelungenliede halten sich auch auf dieser Bahn, aber Neureuther übertrifft sie noch in der Art, wie er mit seinem Stift den Text paraphrasiert, sich dem Schriftsteller als Begleiter unterordnet und sich gerade dadurch für seine Tätigkeit eine viel größere Freiheit wahrt. Auf diese Weise hat der Münchener Künstler die durch Herder uns vermittelte spanische Romanze vom „Cid“ (1838), Schillers „Glocke“, Goethes „Götz“ und manches andere illustriert. Über zehn Jahre hin erstreckt sich seine Arbeit an den Randzeichnungen zu Goethes Gedichten (1829—1839), deren

Abb. 101. Flüchtende Rehe. Schnitt von G. Heuer & Kirmse nach Ch. Kröner.
Aus „Schorers Familienblatt“. (Zu Seite 114.)

Anfänge der Dichter noch sehr beifällig aufnahm. Es war über dieses Schnörkelwerk allenthalben eine unendliche Fülle von Laune, Anmut und Humor ausgeschüttet; zahllose Andeutungen und bezügliche Bemerkungen werden gemacht, die aber ganz diskret auftreten. Man kann sie verfolgen und wird an dem Spiel von Neureuthers Phantasie große Freude haben. Man kann sie aber auch unbeachtet lassen; dann gehen sie ganz und gar im ornamentalischen Beiwerk auf und tragen zur Erfüllung ihres dekorativen Zweckes bei. Später, als die Lithographie in Aufnahme kam, hat Neureuther oft den Holzstock mit dem Stein vertauscht, um in ähnlicher Weise seine illustrative Tätigkeit fortzuführen; aber so reizend auch diese Arbeiten sind, so sehr sie sich in den einmal erkannten illustrativen Grenzen halten, der Flachdruck der Lithographie kann doch im Buche niemals den Hochdruck des Holzschnitts ganz ersetzen.

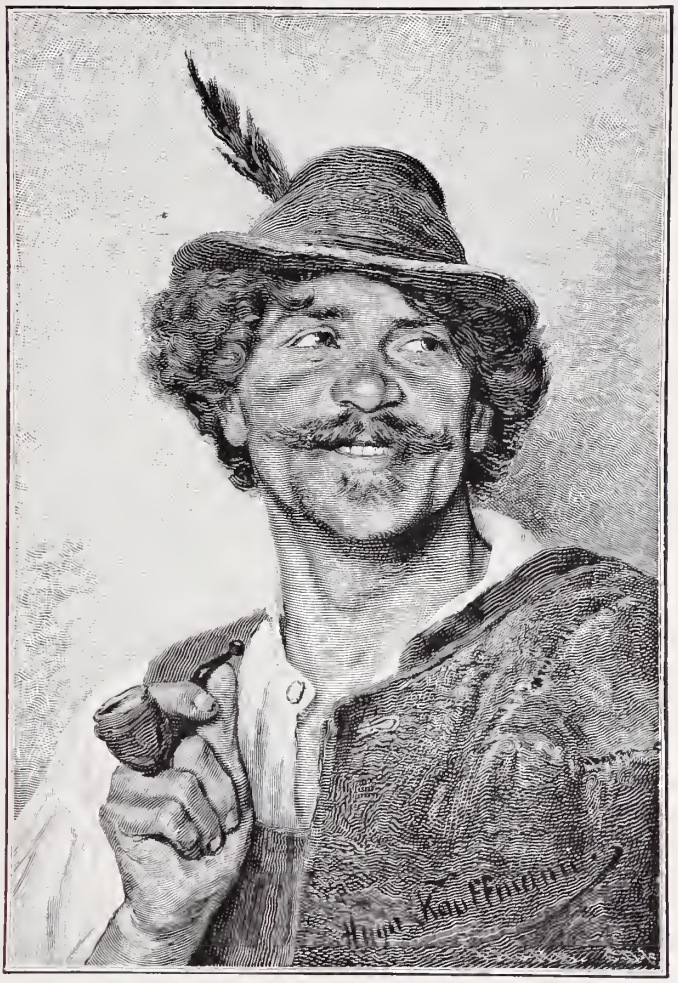


Abb. 102. Schnitt von C. Dieterle nach Hugo Kauffmann.
Aus dem Verlage von Paul Flemming in Glogau. (Zu Seite 114.)

In der Kleinkunst des schnörkelhaften Rankenwerkes steht dem Münchener Neureuther der Berliner Theodor Hosemann nahe, der sich aber fast völlig der Lithographie widmete und nur in wenigen Zeichnungen für Gubitz' „Volkskalender" und ähnliche Unternehmungen dem Holzschnitt diente.

Der strenge Ernst der alten Zeit aber lebt wieder auf in den Zeichnungen, die Schnorr von Carolsfeld für illustrative Zwecke schuf. Seine Zeitgenossen nannten ihn eckig und hart, aber wir heute fühlen in seinen Blättern etwas von der unverbrauchten Kraft früherer Jahrhunderte wieder auftreten. Schnorr hat einen unvergleichlichen Stil epischer Einfachheit. Er brauchte sich nicht zum Volkstümlichen zu zwingen, sondern seine schlichte, ehrliche Künstlernatur fand von selbst den Weg dazu. Er ist absolut „unmalerisch", und gerade darum schätzen wir ihn. Seine Zeichnung ist nie kalt und nüchtern, sondern immer von der eigentümlichen Wärme belebt, die dieses Mannes reine Seele durchglühte. Auch er hat Zeichnungen zum Nibelungenlied entworfen, für die Pfisterische Ausgabe, an der auch Neureuther mit gearbeitet hat; sie besitzt als

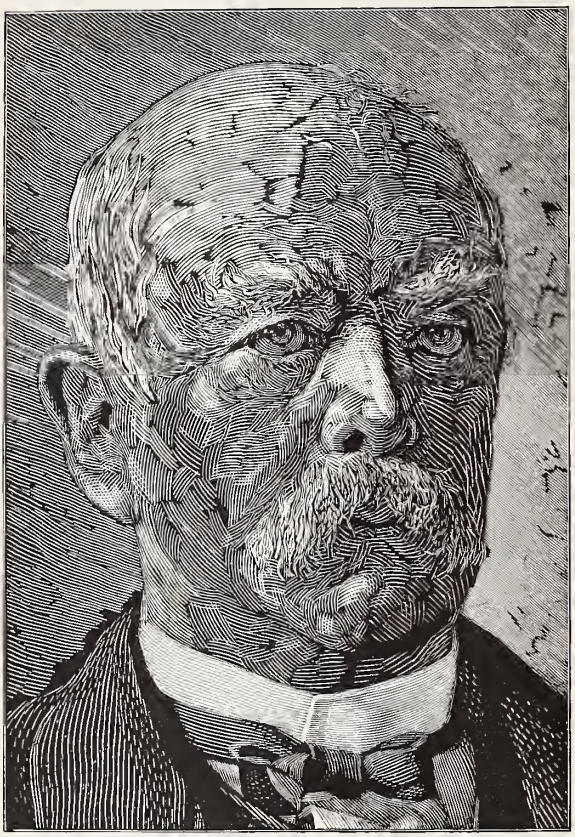


Abb. 103. Angelegter Bismarckkopf. Erster Druck. Aus der Anstalt von Paul Krey. (Zu Seite 119.)

Ganzes nicht den einheitlichen Charakter der Marbachschen Ausgabe, aber durch die Blätter Schnorrs hat sie hohen Wert gewonnen. Neben dem Nibelungenlied, das der ganzen romantischen Zeit wie ein Hort des Deutschtums erschien, an dem jeder seine Kräfte übte, spielt in Schnorrs Holzschnittkunst das Thema der Bibel die Hauptrolle, das drei Jahrhunderte vorher die alten Meister zu ihren schönsten Schöpfungen angeregt hatte. Seine Zeichnungen zu der Bibel von 1847 und weit mehr noch die zu der „Bibel in Bildern", die dann Georg Wigand in Leipzig herausgab, sind ein unvergleichlicher Schatz des deutschen Volkes (Abb. 75). Als man vor einigen Jahren daran ging, Bilder auszuwählen, die geeignet erschienen, in der Schule und in weiten Kreisen des Volkes den Sinn für echte Kunst zu erwecken und zu pflegen, war nur eine Stimme, daß die vergrößerten Einzelblätter, die der Wigandsche Verlag nach Schnorrs Originalen herausgab, nirgends fehlen dürften. In ihnen lebt in der Tat die ganze Anschaulichkeit und Gesundheit der alten Meister. Sie prägen sich dem Auge für alle Zeit ein, gerade weil sie weit entfernt sind von der weichlichen Frömmelei und von der, italienischen Gemälden entnommenen abgerundeten Kompositionsart der landläufigen Bibelbilder. Es ist der Geist Dürers und Holbeins, der hier fortlebt, ohne daß ihre zeichnerische Technik darin kopiert wird.

Neben Schnorr steht Rethel. Auch er ist ein Nachkomme Holbeins; und wenn jener an des Baseler Meisters Bilder zum Alten Testament anknüpft, so führt Rethel das Motiv des Totentanzes ins neunzehnte Jahrhundert hinein. Von einer Nachahmung ist auch hier keine Rede, schon darum nicht, weil Rethel das alte Motiv mit ganz modernem Geiste durchtränkt. Ein Ereignis aus der unmittelbaren Gegenwart gibt den Anstoß zu Rethels Totentanzbildern: die Schrecken der Revolution von 1848 lassen den Plan zu dem seltsamen Werk in ihm reifen, und das Totengerippe, das vor vier und fünf Jahrhunderten den Papst, den Edelmann und den Bürger zum letzten Reigen führt, kommandiert nun auf den Barrikaden den Aufstand der blutigen Märztage (Abb. 76). Früher hatte der Tod mit Ritterpanzern und Lanzen zu kämpfen; jetzt umhüllt ihn der Pulverdampf der Gewehre. Einst schlich er zu den Nonnen ins Kloster; nun reitet er, die moderne Zigarre im fleischlosen Munde, der revolutionären Stadt zu. Das Grausige der mittelalterlichen Darstellungen wird gesteigert durch die aufgeregte Nervosität des neunzehnten Jahrhunderts, die Einfachheit der alten Lebensverhältnisse ist verdrängt durch die kompliziertere Empfindungswelt unserer Zeit. Aber die Art des künstlerischen Ausdrucks ist in ihrem Wesen dieselbe geblieben, es führt

eine direkte Linie von Holbein zu Rethel.

In Wien ist es Joseph Führich, der in jenen Jahren den Holzschnitt im alten Sinne pflegte. Bei ihm spielen wie bei Schnorr religiöse Motive die Hauptrolle. Doch wenn Schnorr den Geist des Protestantismus vertritt, so gibt Führich von der weicheren, zarteren Empfindungswelt des Katholizismus Kunde. Er ist noch ein Bekenner des Nazarenertums, das im Anfang des Jahrhunderts das christliche Prinzip der Romantik vertrat. Zur Blütezeit der nazarenischen Kunst spricht der Holzschnitt noch nicht mit. Overbeck selbst und seine Getreuen wissen wenig oder gar nichts von ihm, sie leben ganz in romanischer Formenwelt, und für die ätherische, vergeistigte Art ihres religiösen Lebens mag der Holzschnitt zu rauh erschienen sein. Führich verstand es, den derben Gesellen in den Dienst des nazarenischen Katholizismus zu stellen, und einige seiner Blätter, in denen auch der alte Marienkultus wieder erscheint, sind bei aller Anspruchslosigkeit der Darstellung von größter Innigkeit der Empfindung (Abb. 77).

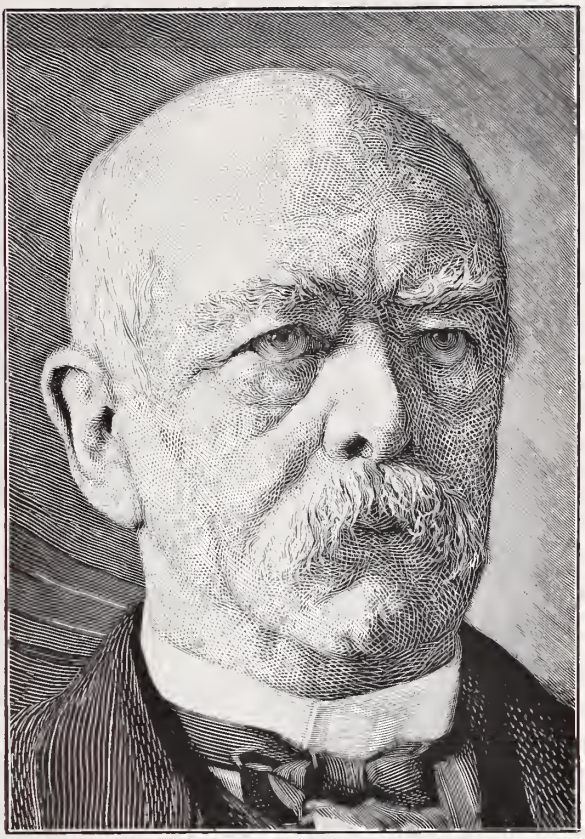


Abb. 104. Druck des fertigen Schnittes (siehe Abbildung 103). Aus der Anstalt von Paul Krey. (Zu Seite 119.)

Doch der Künstler, der nächst Menzel in jener Zeit für den Holzschnitt am meisten getan hat, ist Ludwig Richter. Auch der Dresdener Meister schloß sich an die Kunst der Alten an, aber auch er ist weit von sklavischer Kopie entfernt. Es ist die innere Verwandtschaft seines schlichten Sinns mit dem der deutschen Vergangenheit, die ihn als einen Fortsetzer der Traditionen des sechzehnten Jahrhunderts erscheinen läßt, und es ist die unendliche Liebe zur Heimat, das Verwachsensein mit dem deutschen Boden, das ihn mit jenen verbindet. Der Landschaft und dem Leben Deutschlands opferte er seine ganze Kraft, nicht dem nervösen, brausenden Leben der Großstadt, sondern dem behaglichen, ein wenig philiströsen des Kleinbürgers; nicht dem Beginn der neuen Zeit, sondern dem Ende der alten, der lieben alten Zeit, die in seinen Zeichnungen eine wahrhaft gute ist. Es ist noch nicht das Zeitalter der Maschine, das uns hier begegnet, sondern das der kleinstädtischen Abgeschlossenheit. Wir sind in der Wohnstube, auf der Straße, auf dem Markte, vor dem Hause, unter der Linde, in der Laube, am Brunnen. Sorgsame Mütter erscheinen, zufriedene Männer, die von der Arbeit ausruhen, die Pfeife rauchen und vergnüglich vor sich hinträumen. Das junge Volk liebt sich und neckt sich in sittsamen Grenzen; Großmütter, die den Kopf voll Märchen haben, um sie den Kleinen zu erzählen, humpeln am Stock heran; und Kinder gibt es — Kinder ohne Zahl und ohne Ende, noch mehr als der Wanderer in deutschen Dörfern und kleinen Städten auf der Straße trifft. Den Kindern zumal gilt

Abb. 105. Laokoon. Erster Druck eines angelegten Stockes. Aus der Anstalt von Paul Krey. (Zu Seite 119.)

Meister Ludwigs ganze Liebe. In zahllosen Bildern hat er von ihnen erzählt, von ihren Spielen und ihrem frühen Kummer, von ihrer Wildheit und ihrer Neugier, von ihrer Sonntagsfreude und ihrem Weihnachtsjubel (Abb. 78 u. 81). Ihm, der selbst ein Mensch voll goldener Lauterkeit des Herzens und naiver Reinheit war, gelang es wie keinem anderen die glückliche Unbefangenheit des kleinen Volkes zu schildern. In allen seinen Blättern begegnet uns seine kostbare Naivität, die auch den Blasiertesten mit Ehrfurcht erfüllt und selbst da, wo sie ins Spießbürgerliche umschlägt, niemals zum Spotte reizt. Eine innige Frömmigkeit, die im Wesen jedes Blattes, im Rauschen jedes Baumes die Sprache eines gütigen Gottes hört, lebt in seinen Werken. Gewiß, er hat weder die urwüchsige, handfeste Kraft der alten deutschen Meister noch den Reichtum ihrer Einbildungskraft erreicht. Er dichtete Märchen, aber keine phantastischen von Nixen und Kobolden, wie sie Moritz von Schwind ersann, sondern am liebsten pädagogische für artige und unartige Kinder, nicht ohne etwas Schulmeistertum. Bei aller Sinnigkeit und aller Freude am Träumen war er schließlich doch ein sächsischer Philister, ein lieber Großpapa.

Abb. 106. Laokoon. Aus der Anstalt von Paul Krey. Siehe Abbildung 105. (Zu Seite 119.)

Richter war der geborene Zeichner für Volksbücher und Kinderschriften. Hier ist er bald ernst, bald voll schalkhaften Humors, immer naiv, mit einer schlichten, hausbackenen Lebensanschauung, die aber etwas Erquickendes, Befreiendes hat. Schier unübersehbar sind seine Arbeiten auf diesem Gebiete. Der Leipziger Buchhändler Georg Wigand, der uns schon begegnet ist, war es, der seinem Talent die richtigen Aufgaben zu stellen verstand. Seit 1835 gab er eine lange Reihe von Volksbüchern heraus, die Richter illustrierte. Was wir von all den Bändchen aufschlagen, die seiner Kunst ihren Schmuck verdanken, die „Spinnstube“ oder die „Illustrierte Jugendzeitung“, den „Vereinskalender“, den „Volkskalender“ von Nieritz, die Märchenbücher von Musäus und Bechstein, die Volks- und Studentenlieder, die Illustrationen zum „Robinson“, zum „Landprediger von Wakefield“, zu Hebbels „Allerneuesten Gedichten“, zum „Götz“, zu „Hermann und Dorothea“, zu Schillers „Glocke“ — überall spricht er mit der einfachen herzlichen Sprache, zu der er sich nicht zu zwingen brauchte, sondern die ihm eine gütige Natur verliehen hatte. Dann rücken die Richterschen Bücher an, die er

insonderheit für die lieben Kleinen schuf: die „Bilder und Reime“, der „Kinderengel“, die „Hymnen für Kinder“, die „Ammenuhr“, die Bilder zu Klaus Groths „Foer de Goern“. Er brauchte sich nicht Gewalt anzutun, um mit den Kindern zu sprechen, denn er und sie sind sich stets im Innersten einig. Und nicht auf die Kinder selbst bleiben seine Bücher beschränkt; sie haben, ebenso wie seine Hausbücher, das unvergleichliche „Vaterunser in Bildern“ oder die Sammlungen „Erbauliches und Beschauliches“ und „Fürs Haus“, die eigentümliche Fähigkeit, zu jedem Alter zu sprechen. Kinder und Greise haben von je diese unmittelbare Sprache des Herzens gleich gut verstanden.

In seiner Zeichnung für den Holzschnitt hat Richter ebenso wie in der Auffassung seiner Szenen die alte Art fortgeführt. Er blieb im wesentlichen dabei, durch einfache und bestimmte Konturen zu sprechen. Freilich, diese Konturensprache beschränkt sich im wesentlichen auf die menschlichen Figuren und die Tiere, die in seinen Bildchen auftreten. In der Ausführung des Beiwerks und des Hintergrundes ging er vielfach

Abb. 107. Herbstlandschaft. Schnitt aus der Anstalt von P. Krey u. R. Edler nach O. Strützel. Aus dem „Daheim“. (Zu Seite 119.)

mehr von malerischen Gesichtspunkten aus, doch er bleibt auch hierbei auf dem richtigen Wege, sucht seine Xylographen nicht auf die Pfade des Tonschnitts zu verlocken, sondern wirkt durch breite Schattenflächen, die, in ziemlich einfacher Technik erreicht, gegen helle Luftpartien kontrastieren.

Dieser Stil ward nicht lange nach Richters Auftreten so angesehen, daß die ganze zeichnerische Tätigkeit der Zeit für den Holzstock in dem Dresdener Meister ihren Mittelpunkt fand. Hauptsächlich unter seinem Einfluß verbreitete sich alsbald in Deutschland ein ganz ausgeprägter Holzschnittstil, der natürlich, wie wir schon sahen, nicht ausschloß, daß die Individualitäten der eigenartigeren Persönlichkeiten, die sich ihm widmeten, dabei zur Geltung kamen. Den Führern schließen sich allenthalben Künstler an, die ihren Lehren mit Geschmack und Geschick folgen und vor allen Dingen immer noch dafür sorgen, daß das Holzschnittmäßige aus der Illustration noch nicht ganz verschwindet. In Düsseldorf tritt Adolf Schrödter auf, der lustige Meister des Pfropfenziehers — dessen Bild ihm statt der Unterschrift dient —, der hochbegabte Satiriker, der die romantische Sentimentalität der rheinischen Malerschule in tausend Schnörkeln so witzig verspottete. Sein eigentliches Handwerkszeug ist die Feder, mit der er auf

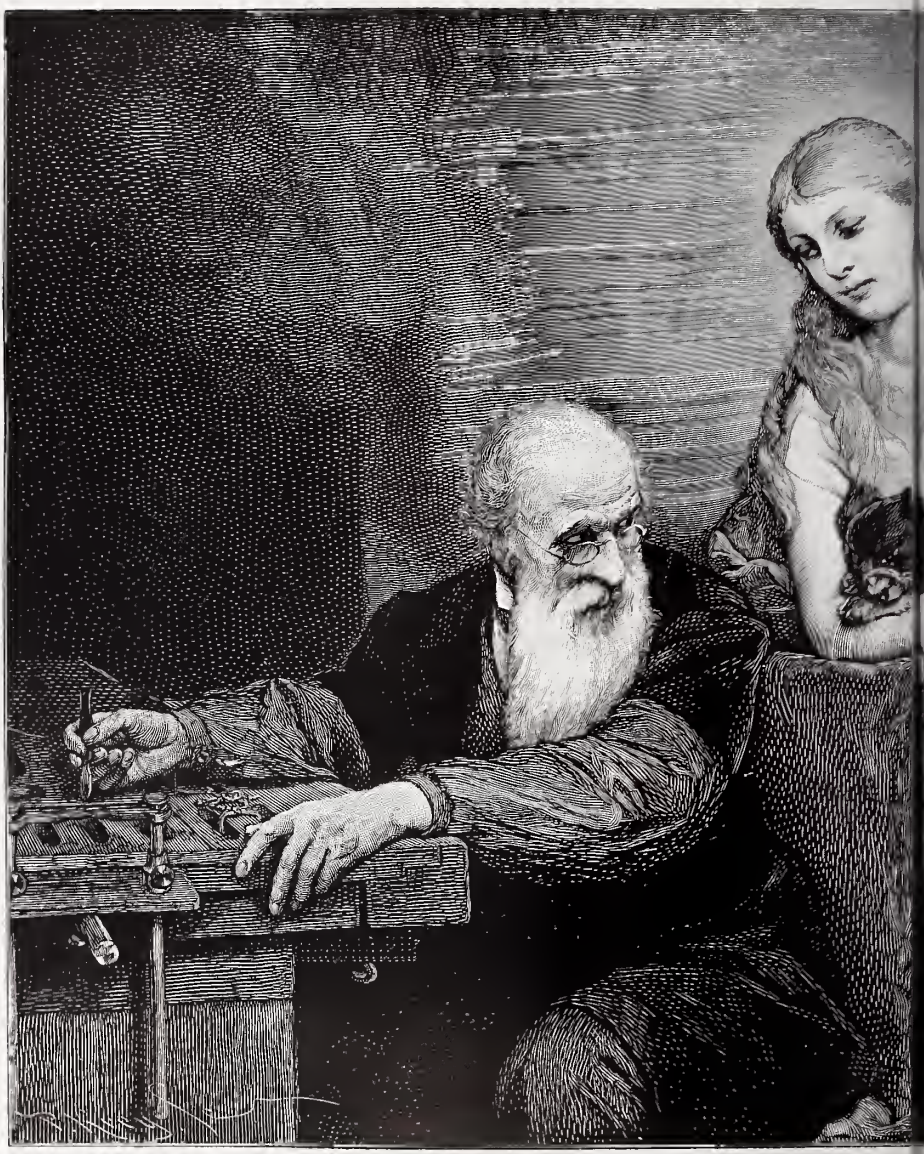
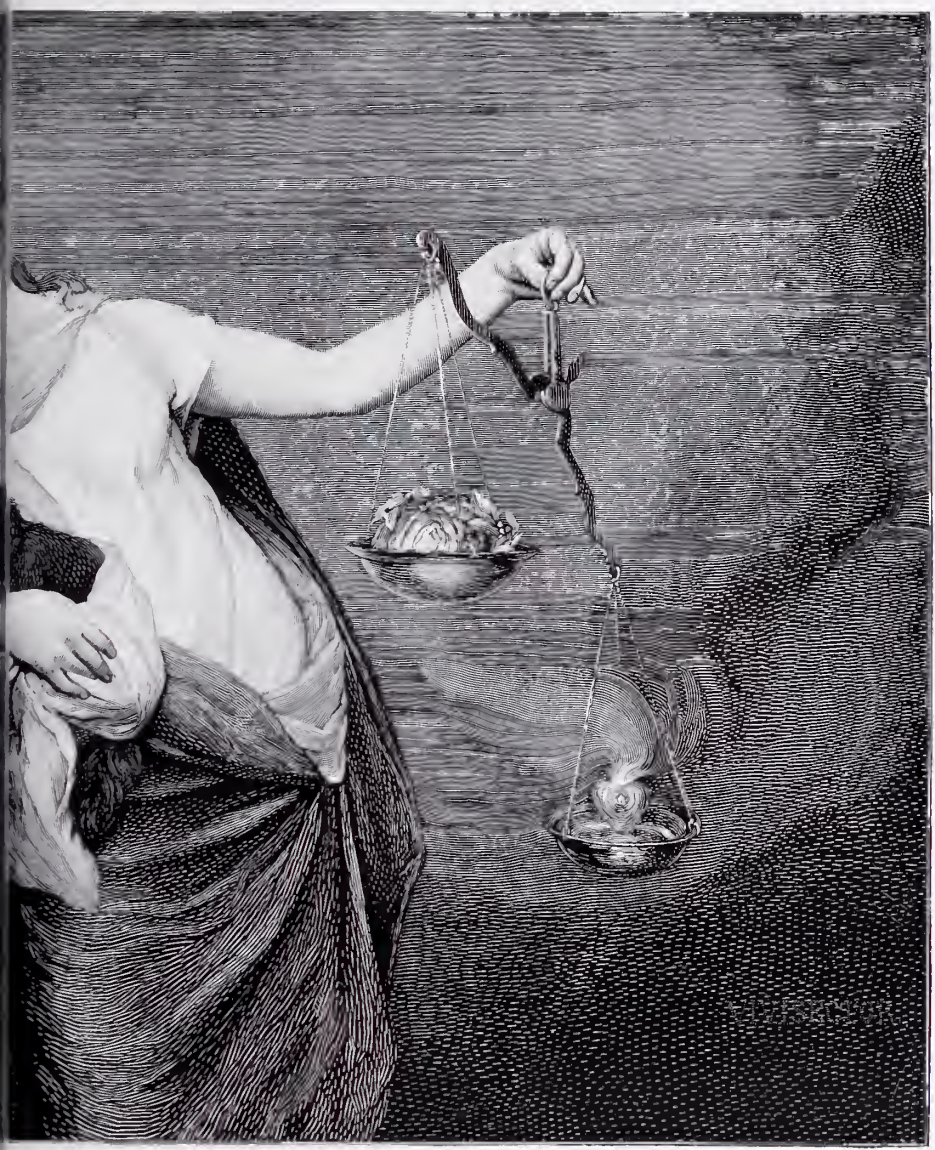


Abb. 108. Der Vivisektor. Schnitt von Paul Krey nach dem



lde von Gabriel Max Aus dem „Daheim" 1885. (Zu Seite 119.)

Abb. 109. Im Spiegel. Schnitt von Oswald Kreisse aus der Anstalt von H. Gedan in Leipzig. Aus dem „Daheim“ (1889) nach dem Gemälde von R. Epp. (Zu Seite 110.)

den Stein zeichnet, doch auch für den Holzschnitt hat er einiges gearbeitet, und auch hier feiern seine dekorativen Linien und seine köstliche Erfindungsgabe immer wieder Triumphe (Abb. 79). In Berlin war neben Menzel eine ganze Schar begabter Künstler tätig, die einen charakteristisch berlinischen, geistreichen und liebenswürdigen ornamentalen Stil schufen, der nur zu bald spurlos verschwand. Ludwig Burger gehört zu den Begabtesten dieses Kreises. Seine Blätter bekunden eine gewisse Verwandtschaft mit denen Menzels, wenn sie auch dessen Prägnanz und Energie nicht erreichen (Abb. 80). Dann aber tritt München mit einer ganzen Gruppe hervorragender Künstler auf den Plan, die uns jedoch schon in das Lager der Zeitschriften-Illustratoren hinüber führen. Es ist der Kreis der lustigen und launigen Meister von den „Fliegenden Blättern“, den wir hier antreffen.

München ist das ganze Jahrhundert hindurch die Hochburg unserer humoristischen Illustration gewesen. Wie es heute durch die „Jugend“ und den „Simplizissimus“ in Deutschland auf diesem Wege führend ist, so herrschte es um die Mitte des Jahrhunderts und noch Jahrzehnte später durch die „Fliegenden Blätter“. Die Witze, Verse und Schnurren ihrer „Dichter“ sind längst vergessen, aber die Leistungen der Zeichner haben einen dauernden kunsthistorischen Wert. Ein Künstler, der Zeichner und Holzschneider zugleich war, Caspar Braun, ist der Begründer dieses Wochenblattes (Abb. 82). Er verstand es, die in München lebenden Künstler für das leichte Genre humoristischer Illustration zu gewinnen und einen treuen Stamm hervorragender Zeichner jahrzehnte-

Abb. 110. Ein Zeitgenosse. Schnitt aus dem „Daheim“ von Paul Krey nach E. Harburger.
(Zu Seite 110.)

lang zusammen zu halten. Von Caspar Braun selbst stammt die bis auf den heutigen Tag unverändert gebliebene Kopfvignette der „Fliegenden Blätter“ mit den beiden Ritterfräulein und dem Schalksnarren, der Seifenblasen in die Luft steigen läßt. Unter dieser noch halb romantischen Flagge sammelte er seine Leute. A. Müller, Lichtenheld, Muttenthaler, Froelicher waren die ersten, die hier Aufsehen erregten. Dann aber trat ein Meister in den Kreis der „Fliegenden Blätter“, der zu unseren Größten gehört: Moritz von Schwind.

Der liebenswürdige österreichische Meister, der in jungen Jahren nach München kam und dort ein Schüler des großen Cornelius wurde, bildet mit Menzel, Rethel, Schnorr und Ludwig Richter den Kreis der treuesten Hüter des Holzschnitts im neunzehnten Jahrhundert. Auch Schwind steht noch in unmittelbarer Verbindung mit den Alten. Aber er ist wiederum kein Nachahmer, der als ängstlicher Schüler der Vergangenheit ihre Künste ablernen will, er lebt mit seiner Zeit und weiß Wirklichkeit und Phantasie, „Ahnung und Gegenwart“, wie Eichendorff sagte, wundersam zu mischen. Von seinen Werken kann man wohl sagen, was Heinrich Heine einst von „Des Knaben Wunderhorn“ und seinen Liedern sagte: „Hier fühlt man den Herzschlag des deutschen

Abb. 111. Ausschnitt aus dem Bilde „Spielende Kinder" nach P. P. Rubens von W. Hecht aus dem Jahre 1875.
(Zu Seite 119.)

Volkes. Hier offenbart sich all seine düstere Heiterkeit, all seine närrische Vernunft. Hier trommelt der deutsche Zorn, hier pfeift der deutsche Mut, hier küßt die deutsche Liebe, hier perlt der echte deutsche Wein und die echte deutsche Träne." Rauschende Eichenwälder und liebliche Täler, Burgen mit ragenden Zinnen und deutsche Städte mit dem Gedränge von Giebeln, Erkern und Söllern, Elfen und Nixen, Einsiedler und Engelein, Kobolde und fahrendes Volk, wandernde Burschen, Musikanten und holde Prinzessinnen — das ist die Welt Moritz von Schwinds. Die alten Märchen tauchen wieder auf; Rübezahl wandert durch die Berge, die Geschichten vom Aschenbrödel, von den sieben Raben, von der schönen Melusine ziehen an uns vorüber, der gestiefelte Kater treibt seine schlauen Stücklein (Abb. 83). Mit Dürerscher Frömmigkeit wird von der Gerechtigkeit Gottes erzählt und „Herr Winter", ein gutmütiger alter Herr, halb Weihnachtsmann, halb Ludwig Richterscher Großpapa, wandert durch die deutschen Städte. Ein Reich, unerschöpflich an Schönheit und Poesie, erschließt sich uns. Mit inniger Liebe überschaut dieser herrliche Mann die Welt, die Natur, die Wunder, die sein Dichterauge darin erblickt, und die Gegenwart mit ihren schrulligen, verträumten Menschen und ihrer Sehnsucht. Tiecks mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, blickt schalkhaft in die moderne Philisterwelt hinein. Es ist kein methodisches Archaisieren, es ist ebenso wie bei Richter, Schnorr und Rethel eine tief innere Verwandtschaft mit dem sechzehnten Jahrhundert, die Schwind zu den alten Techniken führt. Die alte deutsche Glasmalerei, die so bunt und lustig Fenster und Humpen schmückte, war seine Lehrerin, als er die Fresken der Wartburg malte. Und der alte Holzschnitt der Reformationszeit ist sein Führer bei den Arbeiten, die vervielfältigt ins Volk gehen sollten. Die poetische Erfindung in all diesen Holzschnittblättern ist ganz einzig. Es ist die ganze liebe krause Art, die uns schon an Dürer entzückt, die immer wieder in Deutschland auftritt, die im Schrifttum genau so ihr Wesen treibt wie in der bildenden Kunst. Schwinds Tätigkeit im Dienste der „Fliegenden Blätter" bedeutete für dies Wochenblatt eine künstlerische Adelung. Zwischen den Illustrationen der Anekdoten und Gedichtchen tauchen seine kleinen Darstellungen auf wie Könige unter allerlei fahrendem Volk. Ob freilich die Leser der „Fliegenden Blätter" den ganzen Wert dieser Darbietungen erkannt haben, darf billig bezweifelt werden.

Abb. 112. Ausschnitt aus dem Bilde „Spielende Kinder" nach P. P. Rubens aus der Anstalt von H. Gedan aus dem Jahre 1902.
(Zu Seite 119.)

Neben Schwind treten im Laufe der Jahre noch andere Künstler von Ruf in den Kreis der Braunschen Mitarbeiter, die an dieser Stelle vorweggenommen seien. Wilhelm Diez, der treffliche Münchener Meister (Abb. 85), der, oft mit der realistischen Kraft der alten Niederländer, prächtige Kostümstücke aus alter Zeit, am liebsten aus dem Leben der Landsknechte und Marketenderinnen, schuf, erscheint hier an erster Stelle. In Bildern zu Schillers Geschichte des Dreißigjährigen Krieges hatte er gelernt, sein malerisches Lieblingsgebiet auch für den Holzschnitt zu benutzen. Franz Seitz (Abb. 84), einer der Wiedererwecker der deutschen Renaissance, kämpfte auch hier, in dem über ganz Deutschland verbreiteten Wochenblatte, für die Formen und Ornamente, die er im Kunstgewerbe zur Geltung zu bringen suchte. Einen neuen großartigen Aufschwung aber nahmen die „Fliegenden Blätter“ noch einmal, einige Jahrzehnte nach ihrer Gründung, als Meister Adolf Oberländer ihre Stütze wurde (Abb. 87). Der deutsche Humor hat wenige Künstler gefunden, die mit solchem Erfolge sich ausschließlich in seinen Dienst stellten. Oberländer hat in der Tat sein Leben lang mit dem Zeichenstift Scherz getrieben, ohne daß seiner Arbeit jemals etwas Gezwungenes anhaftete. Mit einer erstaunlichen, unverwüstlichen Frische sind seine merkwürdigen anthropomorphen Tierbilder entworfen, in denen ihm niemand je Konkurrenz gemacht hat. Immer ist er bei Laune, immer voll neuer köstlicher Einfälle. Diese Löwen und Affen, Hasen und Kamele, Marabous und Zebras, deren tierische Gesichter so überwältigend komisch von menschlichen Empfindungen beseelt erscheinen, kann man täglich neu betrachten, ohne ihrer überdrüssig zu werden. Oberländers Art der Zeichnung hat freilich nichts mehr gemein mit den älteren Meistern, die sich an den alten Holzschnitt hielten. Sein Silberstift zieht dünne, feine Striche über das Papier, noch feinere, als Menzel benutzte. Der eigentliche Holzschnittstil ist schon aufgegeben, als dieser Meister auftritt.

Wie Caspar Braun, der Begründer der Firma Braun & Schneider, selbst Zeichner und Holzschneider war, so war auch sein Unternehmen nicht nur auf die Leistungen der Künstler, sondern auch der Techniker aufgebaut. Die erste Zeit der „Fliegenden Blätter“ war freilich, was die Holzschnittausführung anbetrifft, noch keine Glanzzeit. Die Xylographen, die Braun zur Seite standen, wie Goetz, Blanz, Knilling, begnügen sich mit einer biederen, aber noch etwas rohen Art des Schnittes. Doch im Laufe der Jahre gewöhnen sich die Xylographen daran, den Vorlagen immer sorgsamer mit dem Messer nachzugehen und den verschiedenen Individualitäten sich anzupassen. Der Strich der Braunschen Anstalt ist allerdings noch auf lange Jahre hinaus von einer gewissen derben Frische, aber gerade dadurch gewannen diese Arbeiten rasch ihre Popularität. Die „Fliegenden Blätter“ blieben nicht das einzige Unternehmen, das Caspar Braun ins Leben rief. Daneben begründete er die „Münchener Bilderbogen“ (Abb. 83) und die „Hauschronik“, die eine fast ebenso große Verbreitung fanden wie das Wochenblatt. Auch hier ist überall eine schlichte, volkstümliche Art zu finden. Die Abbildungen sind für jeden leicht verständlich, im Stoffe, in der Auffassung, in der zeichnerischen Behandlung und in der xylographischen Wiedergabe. Hier tritt auch Wilhelm Busch in den Kreis der Mitarbeiter ein, der seltsame Meister, dessen Humor nicht nur zum Lustigsein, sondern auch zum Ernst hinleitet, dessen merkwürdige Verspottung des Dilettantismus durch ein absichtliches Ungeschick der Zeichnung zu grotesken Sprüngen führt, die kein einziger außer ihm gewagt hat (Abb. 86). Wilhelm Busch übertrifft Oberländer an Tiefe der Auffassung. Es ist hier nicht ein Mann, der durch eine rosige Brille die ganze Welt betrachtet, sondern ein Philosoph von kaustischem Witz, ein unverbesserlicher Spötter, der Menschen und Dinge in bizarren Linien tanzen läßt und der, wenn die Zuschauer darüber lachen, oft fast ein wenig grimmig zur Seite zu stehen scheint, voll Verachtung über das ganze Getriebe, das er verhöhnt hat. Busch stellt den Holzschneidern Aufgaben von größter Schwierigkeit, denn gerade seine verzwickten, oft dem Anschein nach ungeschickten, in Wahrheit mit genialem Raffinement hingesetzten Linien wiederzugeben, war nicht leicht.

* * *

Abb. 113. Mater dei. Holzschnitt von O. Amant nach dem Gemälde von Ad. Echtler aus dem Institut von H. Gedan in Leipzig. (Zu Seite 119.)

Abb. 114. Waldweg. Schnitt aus der Anstalt von G. Heuer & Kirmse in Berlin aus dem „Daheim“ nach dem Gemälde von L. Munthe. (Zu Seite 110.)

Bei allen diesen Arbeiten blieb der deutsche Holzschnitt im großen und ganzen noch ein Faksimileschnitt. Nur selten suchte er tonige, farbige Wirkungen, die er aber immer noch ohne virtuose Fertigkeit, in etwas kräftiger, derber Art zu erreichen strebt. Dann aber setzt eine neue Epoche ein, in der sich die Entwicklung des Holzschnitts immer energischer dem Malerischen zuwendet. Vier Jahrzehnte hindurch hielt diese Bewegung an, parallel mit der Entwicklung, die die Kunst überhaupt nahm. Es war ein Streben nach dem Nur-Malerischen in der großen Kunst, ein Streben, das überhaupt das Gefühl für den Wert der Linie mehr und mehr verwischte. Wenn wir in Deutschland auch nachhinkten, wenn auch der Impressionismus mit seiner Auflösung aller bestimmten Konturen zunächst nur in Frankreich und den andern Ländern, die sich rascher zu einem Bruch mit der Tradition entschlossen, seine Herrschaft ausübte, der

Abb. 115. Genügsamer Weltbürger. Schnitt von Otto Riepert nach dem Gemälde von L. Knaus. Aus dem „Universum". Verlag von Philipp Reclam jun. in Leipzig. (Zu Seite 117.)

Einfluß all dieser Strömungen rings um uns her war doch zu stark, als daß wir hätten unberührt bleiben können. Die Zeit brach an, da das Empfinden für dekorative Werte fast erlosch.

Der Holzschnitt war diesem Geschmack rettungslos verfallen. Das Malerische bestimmte ganz und gar seine Auffassung und Technik, und das Malerische drängte sich als künstlerisches Prinzip in die Illustration.

Abb. 116. Aeschi mit Kirche. Schnitt nach J. Weber. Aus „Europäische Wanderbilder: Durch das Berner Oberland". Verlag des Artist. Instituts Orell Füßli in Zürich. (Zu Seite 120.)

Wir haben es heute sehr leicht, diese Zeit über die Achseln anzusehen. Schon wiederholt wurde in diesem Abriß der Geschichte des Holzschnitts betont, daß der Verfasser sie trotz allen äußeren Glanzes für keine Blüteepoche hält. Es wäre aber eine Ungerechtigkeit, die Dinge so einseitig zu betrachten. In dem halben Jahrhundert von 1840—1890 war ein unbegrenztes Bedürfnis nach bildlichen Darstellungen in allen Kreisen verbreitet. Man wollte die Werke der Maler überall kennen lernen. Doch von den photomechanischen Reproduktionsverfahren war noch nichts bekannt. Die Radierung war zu kostspielig, die Lithographie eignete sich nicht dazu, alle Einzelheiten wiederzugeben, und der Kupferstich konnte beim besten Willen die malerischen Effekte nicht in seine Sprache übersetzen. Es blieb gar nichts anderes übrig als der Holzschnitt, und es ist nur natürlich, daß man sich die Möglichkeit, die er nun einmal bot, auch zunutze machte. Wir heute haben es leicht, den Holzschnitt als Re-

Abb. 117. Faulensee-Dorf. Schnitt nach J. Weber aus „Europäische Wanderbilder: Durch das Berner Oberland". Verlag des Artist. Instituts Orell Füßli in Zürich. (Zu Seite 120.)

Abb. 119. Ein Schlückchen vom Allerältesten. Teil des Schnittes von Th. Knesing nach Ed. Grützner. Aus dem „Daheim“ 1883. (Zu Seite 110.)

produktionstechnik wie eine quantité négligeable zu betrachten. Unsere Väter waren schlechthin auf ihn angewiesen, und der Holzschnitt kam allen Anforderungen glänzend nach. Das neunzehnte Jahrhundert, das in ganz anderem Sinne als das sechzehnte ein demokratisches Jahrhundert war, brauchte ein solches Mittel, um überhaupt künstlerische Dinge in die Massen zu bringen. So trat der Holzschnitt hier letzten Endes in einer ähnlichen Rolle auf wie zur Reformationszeit. Die von Grund aus veränderten allgemeinen Zeitverhältnisse brachten es freilich mit sich, daß er die alte Rolle in einer ganz neuen Art spielte. Und das neunzehnte Jahrhundert, das in seinem innersten Wesen so unkünstlerisch, ja kunstfeindlich war, weil es durch seine ganze Entwicklung auf andere Gebiete gedrängt wurde, mußte dabei wohl, nach rein künstlerischen Gesichtspunkten beurteilt, hinter der Zeit Dürers und Holbeins meilenweit zurücktreten.

Der Holzschnitt kommt jetzt mehr und mehr aus einem künstlerischen in einen buchhändlerischen Betrieb. Die großen Meister treten aus seinem Kreise. Die Menzel, Richter, Schwind, Rethel, Schnorr finden keine Nachfolger. Berühmte Namen treffen wir fast gar nicht mehr, und die Träger der wenigen, die uns doch noch begegnen, haben nicht auf diesem Gebiete ihren Ruhm erworben. Ja, auch die hervorragenden Holzschneider und Holzstecher treten immer mehr zurück und machen einer anderen Gattung von Technikern Platz: den Leitern der xylographischen Anstalten. Denn diese übernehmen jetzt die Herrschaft.

Auch die xylographischen Anstalten haben, wie wir gleich sehen werden, vieles Vortreffliche geleistet. Es ist kein Zweifel, und ein Blick auf unsere Abbildungen aus diesem Kreise beweist es zur Evidenz, daß hier eine große Geschicklichkeit ausgebildet wurde, die den mannigfachsten Anforderungen gerecht wurde. Aber diese Anstalten haben doch auch zugleich eine große Gefahr mitgebracht, die sich gar bald fühlbar machte: den absolut geschäftsmäßigen, ja fabrikartigen Betrieb. Ihre Besitzer und Direktoren, von Hause aus, wenigstens in der ersten Zeit, durchweg tüchtige Techniker, beschränkten sich allmählich darauf, die Arbeiten ihres Unternehmens zum Schluß noch einmal zu revidieren, im besten Falle auch noch einmal zu überarbeiten. Die Hauptaufgabe aber fiel ihren Angestellten zu, und diese setzten sich nicht nur aus Gehilfen, sondern auch aus Lehrlingen zusammen. Das Lehrlingswesen war vielleicht das Gefährlichste, was dem Holzschnitt in diesen Jahrzehnten widerfuhr. Die jungen Leute traten in frühen Jahren, ohne eine Spur von ausreichender technischer oder gar künstlerischer Vorbildung, in die Anstalten ein, wie ein Handwerkslehrling beim Meister. Was hier gesündigt worden, ist unübersehbar, und es sei darauf verzichtet, das ganze Elend dieses Systems hier näher zu erörtern. Das Elend war ein künstlerisches wie ein materielles. Es wurde ein Holzschneiderproletariat dadurch gezüchtet, das unserer Kunst im höchsten Grade verhängnisvoll war und den Rückschlag gebieterisch herausforderte, der dann ja auch nicht ausblieb. Die deutschen Verleger sind von aller Schuld an diesen Zuständen nicht ganz freizusprechen. Gewiß, sie waren in übler Lage. Als Kaufleute darauf angewiesen, Geld zu verdienen, folgten sie dem unerzogenen Geschmack der Masse, die ihre Kundin war. Das Volk, das in seinen breiten Schichten eben erst an dem geistigen und künstlerischen Leben in gleicher Weise teilzunehmen anfing wie an dem politischen, hatte noch nicht die Fähigkeit zu unterscheiden. Die Verleger selbst aber hatten nicht durchweg genug künstlerisches Gewissen, um die Erziehung des Volkes als einen Teil ihres Berufes aufzufassen. Mancher, der in seinem Idealismus dies Ziel dennoch ins Auge faßte, mag auch wirklich gescheitert sein. Und so wollen wir nicht als Untersuchungsrichter feststellen, wer die größte Schuld an den schlimmen Zuständen hatte, die sich schließlich als Konsequenz der neuen Richtung im Holzschnitt darstellten. Es ist ein großer Rattenkönig, den wir da antreffen. Das Publikum, die Verleger und die xylographischen Anstalten reichten sich die Hände, um die alte große Kunstübung immer weiter von ihrem natürlichen Wege fortzudrängen.

Wir nehmen eine strenge Auswahl vor, indem wir jetzt daran gehen, die wichtigsten Leistungen der deutschen Holzschneidekunst in dieser Zeit zu übersehen. Sofort wird uns der oben kurz erwähnte Übergang vom Künstlerischen zum Buchhändlerischen klar; denn

Abb. 120. Schnitt von Oswald Kresse nach Conadam aus den „Fliegenden Blättern". Verlag von Braun & Schneider in München.
(Zu Seite 120.)

Abb. 121. Schnitt von Blasius Höfel nach Rembrandts Selbstbildnis in der Galerie des Belvedere zu Wien.
(Zu Seite 122.)

nicht die Mittelpunkte des deutschen Kunstlebens stehen mehr im Vordergrunde, sondern die Zentren des deutschen Büchermarktes: Leipzig und Stuttgart. Eduard Kretzschmar, der Holzschneider, der uns schon bei Menzel begegnete, übernahm in Leipzig die Führung (Abb. 88). Als Menzels Bilder zu Kugler geschnitten wurden, ergänzte er die drei Berliner Unzelmann, Otto und Albert Vogel. Die Berliner Schule trat jetzt ganz zurück, und Kretzschmars Einfluß stieg. An ihn schlossen sich in Leipzig eine ganze Schar von Xylographen an, unter denen W. Georgy und Ritschel von Hartenbach hervorragten. Bald hatte Kretzschmar eine eigene Schule hinter sich und war der Leiter einer Anstalt. Um die Mitte des Jahrhunderts aber trat das Ereignis ein, das dem Leipziger Holzschnitt seine Richtung gab. Jenseits des Kanals war zuerst der Gedanke einer großen illustrierten Zeitschrift, welche Werke der Kunst reproduzierte und zugleich Tagesneuigkeiten im Bilde festhielt, aufgetaucht und zur Tat geworden: die „London News“ entstanden und hatten sofort einen kolossalen Erfolg! Der rührige sächsische Buchhandel glaubte mit Recht die Zeit gekommen, auch in Deutschland mit einem solchen Unternehmen hervorzutreten, und ein Jahr nach dem Entstehen der „London News“, 1852, begann J. J. Weber in Leipzig die „Illustrierte Zeitung“ herauszugeben (Abb. 118). Der höchste Ehrgeiz war zunächst, es den Engländern möglichst gleichzutun. Zu diesem Zwecke benutzte man vielfach die sogenannten Überdrucke, das heißt Abdrücke fertiger englischer Schnitte auf eine andere Holzplatte, nach welchen dann wieder geschnitten wurde. Das war die einfachste Art, fremde Arbeiten für den

Abb. 122. Schnitt von Oswald Kresse nach L. Marold aus den „Fliegenden Blättern".
Verlag von Braun & Schneider in München. (Zu Seite 120.)

heimischen Bedarf zu benutzen, wenn man die kostspielige und zeitraubende zeichnerische Kopie vermeiden wollte. Die Überdrucke vermittelten nun direkt die englische Art den Leipziger Werkstätten. Trotzdem gelang es hier noch nicht ganz bis zu deren letzten Konsequenzen vorzudringen. Leipzig barg doch, fern von den Kunststätten, nicht die dazu erforderlichen Kräfte. Kretzschmar selbst stand noch unter dem Einfluß der Berliner und der Dresdener Schule, die, durch Menzel und Richter beherrscht, ihre Hauptaufgabe im Faksimileschnitt sahen. Auf der anderen Seite war die Arbeitsart, die er in seiner Anstalt pflegte, doch wieder nicht geeignet, den Holzschnitt nach der künstlerischen Seite zu fördern. Er war wohl der erste, der das berüchtigte System der Arbeitsteilung in Deutschland einführte, nach dem auf ein- und demselben Bilde einer den Kopf, ein anderer den Rock, und ein dritter den Hintergrund schneiden mußte. Die ganze Schule, die von der Kretzschmarschen Anstalt ausging, auch ihre namhaftesten Mitglieder, wie H. Käseberg, G. Treibmann und E. Krell, behielt noch in ihren Strichen etwas Glattes, Blankes, mehr Plastisches als eigentlich Malerisches. In diesen Grenzen aber wurde sehr Tüchtiges geleistet. Die „Gartenlaube“ und das „Daheim“ (Abb. 109, 110, 114 u. 119) folgten der „Illustrierten Zeitung“ und machten ihr scharfe Konkurrenz. Die Verlagshandlungen von E. A. Seemann, Dürr, Velhagen & Klasing hatten ein starkes Bedürfnis nach Illustrationen und gaben den Xylographen Aufträge über Aufträge.

Aber was Leipzig auch leistete, trat zurück gegen die Holzschnitttätigkeit, die nun Stuttgart entwickelte. Von hier ging der wichtigste Anstoß für die moderne Entwicklung aus. Erst war es die Hallbergersche Verlagsanstalt, die entscheidend eingriff. Dann aber hatte Stuttgart das Glück, einen Künstlerxylographen zu besitzen, durch den es an die Spitze der Bewegung kam, und der vergessen ließ, daß schließlich doch auch die württembergische Hauptstadt abseits vom Strom des eigentlichen Kunstlebens lag: Adolf Cloß. Vor dem Auftreten dieser beiden Faktoren hatte Stuttgart sich schlecht und recht durchgeschlagen. Zwei kleinere Anstalten, die von Algäuer & Siegle und von Kühl & Ade, hielten sich noch in der Art der Dresdener auf dem Wege des sauberen und blanken Faksimile. Sie besorgten die Übertragung des Schnorrschen Nibelungenliedes, des Reineke Fuchs von Kaulbach, der Faustbilder von Seibertz auf den Stock. Aber auch dieser gemächliche Betrieb wurde bald umgestaltet. Eduard Hallberger übernahm für Stuttgart die Rolle, die in Leipzig Weber spielte. Er begründete die Zeitschriften „Über Land und Meer“ und „Illustrierte Welt“, und suchte die xylographische Technik ebenso wie der Leipziger Konkurrent durch fremde Überdrucke und Klischees umzugestalten. Aber Hallberger wandte sich nicht an England, sondern an Frankreich. Er schoß damit den Vogel ab, denn trotz aller Blutsverwandtschaft stehen uns von jeher die Engländer in ihrer Kunst ferner als die Franzosen. Auch der englische Holzschnitt hatte für das deutsche Publikum etwas Fremdes, Herbes, Langweiliges, während der französische es reizte und interessierte. Cloß vor allem, eine Zeitlang gemeinschaftlich mit seinem Kollegen Ruff, hatte die Fähigkeit, die Art der französischen Arbeiten sich zu eigen zu machen. Mit der größten Leichtigkeit führte seine Hand den Stichel, und es gab bald keine malerische Wirkung mehr, der er nicht gewachsen war. Seine Schule, die er sehr geschickt leitete, folgte ihm mit außerordentlichem Erfolge. Dabei hütete sich Cloß wohl, ganz und gar in die französische Manier zu verfallen. Ein Rest von deutschem Empfinden, eine Spur vom Faksimileschnitt blieb immer noch seinen Arbeiten erhalten.

Abb. 123. Schnitt von F. Deghouy nach G. Doré aus Balzacs „Contes drôlatiques“. Verlag von A. Dutacq, Paris. (Zu Seite 129.)

Dem Stuttgarter Holzschnitt, der durch das Eingreifen dieses Verlegers und dieses Xylographen in kurzer Zeit einen so überraschenden Aufschwung nahm, kam nun noch ein neuer technischer Fortschritt von größter Wichtigkeit zu

Abb. 124. Schnitt von Hélidor Piſan nach Rembrandts Radierung „Die drei Bäume“. Aus Charles Blancs „Histoire des peintres“ Verlag von J. Renouard, Paris. (Zu Seite 130.)

Hilfe: die Erfindung, jede Vorlage direkt durch Photographie auf den Holzstock zu übertragen. So fiel die letzte Schranke, die vordem noch den Holzschnitt von der Malerei getrennt hatte. Bisher mußte der Zeichner, der unmittelbar für den Holzschnitt arbeitete, seine Entwürfe immerhin auf die Platte selbst auftragen, und der Xylograph, der ein Gemälde reproduzieren wollte, war gezwungen, erst eine zeichnerische Kopie von diesem anzufertigen, die entweder sofort auf den Stock gezeichnet oder erst später darauf übertragen wurde. Alle diese Schwierigkeiten fielen jetzt fort. Jede beliebige Zeichnung, in jeder beliebigen Technik entworfen, und jedes Gemälde ließ sich nun ohne weiteres zunächst auf den Holzstock photographieren, und der Xylograph hatte nur die Aufgabe, die rein malerischen Werte des auf der Platte befindlichen Bildes in seine Sprache der schwarzen und weißen Striche und Punkte zu übersetzen. Dadurch war dem Holzschneider, wenn man will, eine viel größere Selbständigkeit eingeräumt, und in der Tat beginnt erst mit der Einführung dieser Neuerung die letzte und raffinierteste Ausbildung der xylographischen Technik. Die Künstler aber, die von den Verlagshandlungen zur Illustration herangezogen wurden, bekümmerten sich überhaupt nicht mehr um die Eigenart des Holzstockes. Sie entwarfen ihre Bilder in Tusche, Kohle und Kreide, ganz nach Belieben, und verloren dadurch nun in der Tat völlig jeden Zusammenhang mit der Eigenart des Schnittes, dessen sich Schwind und Richter noch völlig bewußt waren. Wenn jetzt Gabriel Max (Abb. 90), Hans Makart, Liezenmayer, Schönleber, Rudolf Seitz Illustrationsblätter schufen, so entwarfen sie einfach kleine Bilder in Schwarz-Weiß, getuschte Zeichnungen oder Grisaillen und kümmerten sich überhaupt nicht mehr um den Zweck der Reproduktion. Sie richteten sich nicht einmal mehr in der Größe des Blattes nach ihrer Aufgabe; denn durch die Photographie war es ja möglich, ohne jede Schwierigkeit das Original in gewünschtem Maße zu verkleinern! Daß durch solche Verkleinerung sich das ganze Bild verschob, der Eindruck anders wurde, die ursprünglichen Verhältnisse nicht mehr stimmten, daran dachte man nicht. Die vorgeschrittene Technik hatte einfach die Malerei in die graphische Kunst hineingezogen. In unübersehbaren Massen schüttete nun der deutsche Verlagshandel illustrierte Werke aus seinem Füllhorn über das deutsche Publikum aus. Man war durch die Einführung der photographischen Übertragung noch weniger als früher an den Platz gebunden, die Künstler allerorten wurden von überallher zur Mitarbeit aufgefordert. Im Cottaschen Verlage erschien jetzt, von Cloß geschnitten, eine illustrierte Ausgabe von Uhlands Gedichten (Abb. 90), zu denen Schrödter, Camphausen, Max und andere Düsseldorfer die Vorlagen schufen. Dann wurde, wiederum bei Cotta, Wielands Oberon illustriert herausgegeben, an dem Gabriel Max und G. Cloß, ein Bruder des Xylographen, mitarbeiteten. Der Verlag von P. Neff veröffentlichte zu gleicher Zeit ein Werk „Natur und Dichtung", ebenfalls mit Zeichnungen von G. Cloß. Das sind die klassischen Werke der Cloßschen Anstalt, die epochemachend auf den deutschen Buchhandel wirkten. Die Stuttgarter Verleger, dann aber die Buchhändler ganz Deutschlands, folgten auf der frei gewordenen Bahn. Bei G. Weise in Stuttgart erschienen damals die berühmten „Deutschen Bilderbogen" (Abb. 89), zu denen Menzel, Knaus, Pletsch (Abb. 93) und andere Düsseldorfer und Berliner Maler die Zeichnungen lieferten (Abb. 95); bei Adolf Bonz die berühmten Scheffelillustrationen Anton von Werners, die zum Besten gehören, was der preußische Hofmaler je geschaffen, die aber freilich ganz und gar bildmäßig, ohne jede Rücksicht auf die Holzschnittvervielfältigung, gehalten sind. Mit dem Karlsruher Schönleber fand sich dann Anton von Werner zu landschaftlichen Schilderungen für die Werke „Nord- und Ostsee" (bei Bonz) und „Italien" (bei Engelhorn) zusammen. Hallberger gab Schillers und Goethes Werke mit Illustrationen von Münchener, Düsseldorfer und Berliner Künstlern (Abb. 91 u. 92), und das vielgekaufte Werk „Ägypten" (Abb. 94) heraus, das zur Zeit der Ebersschen Romane reißenden Absatz fand. Spemann veröffentlichte die antiquarischen illustrierten Prachtwerke „Germania" und „Hellas und Rom".

Berlin trat, wenn man von Menzels Wirksamkeit absieht, erst verhältnismäßig spät als Buchhändler- und Kunstverlegerstadt hervor, aber mit dem steigenden politischen Erfolge wuchs auch die Tätigkeit der preußischen Hauptstadt auf diesem Gebiete, und

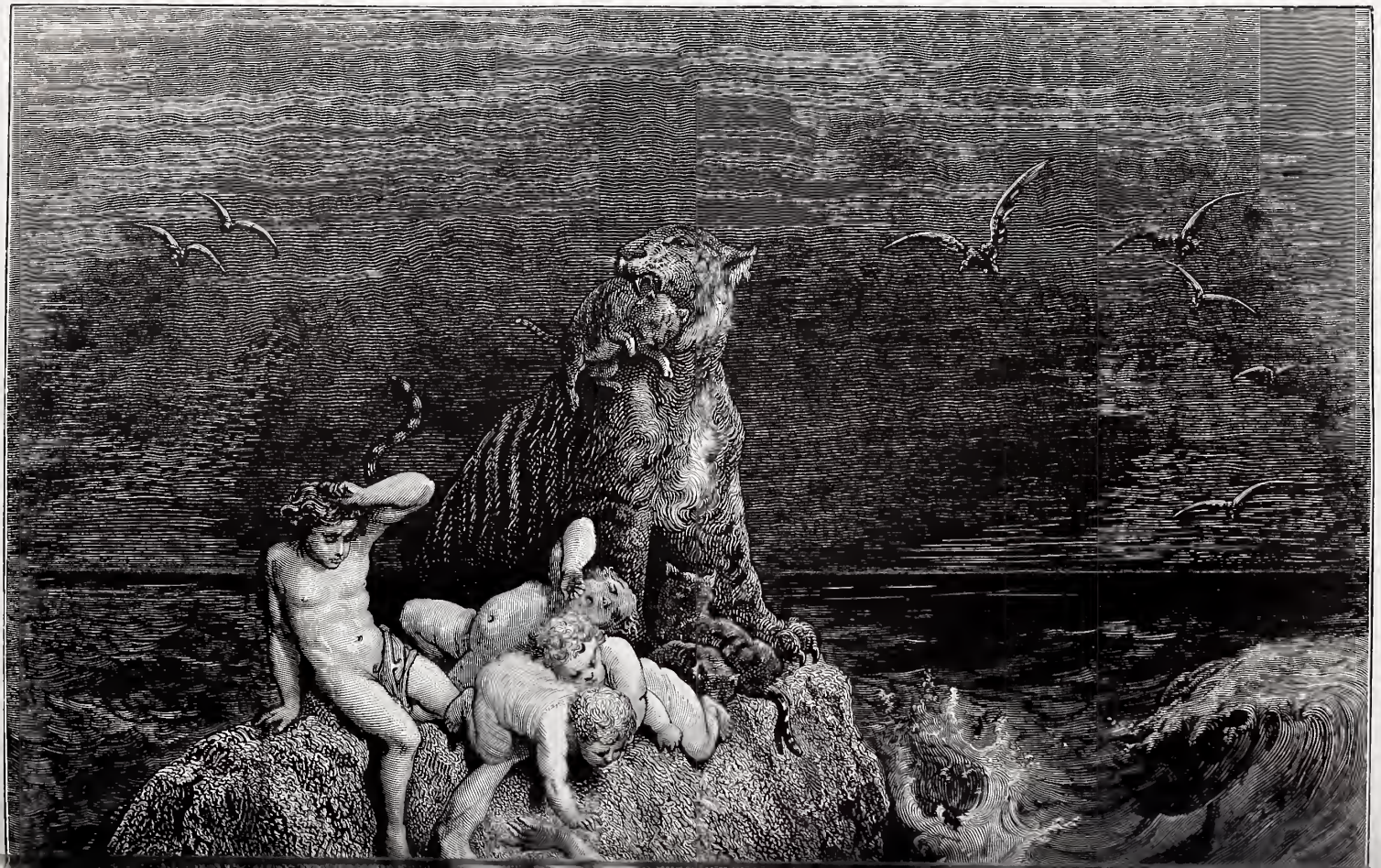


Abb. 125. Der Untergang alles Fleisches. Schnitt von Pannemaker nach G. Doré. Aus der Doré-Bibel. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. (Zu Seite 130 ff.)

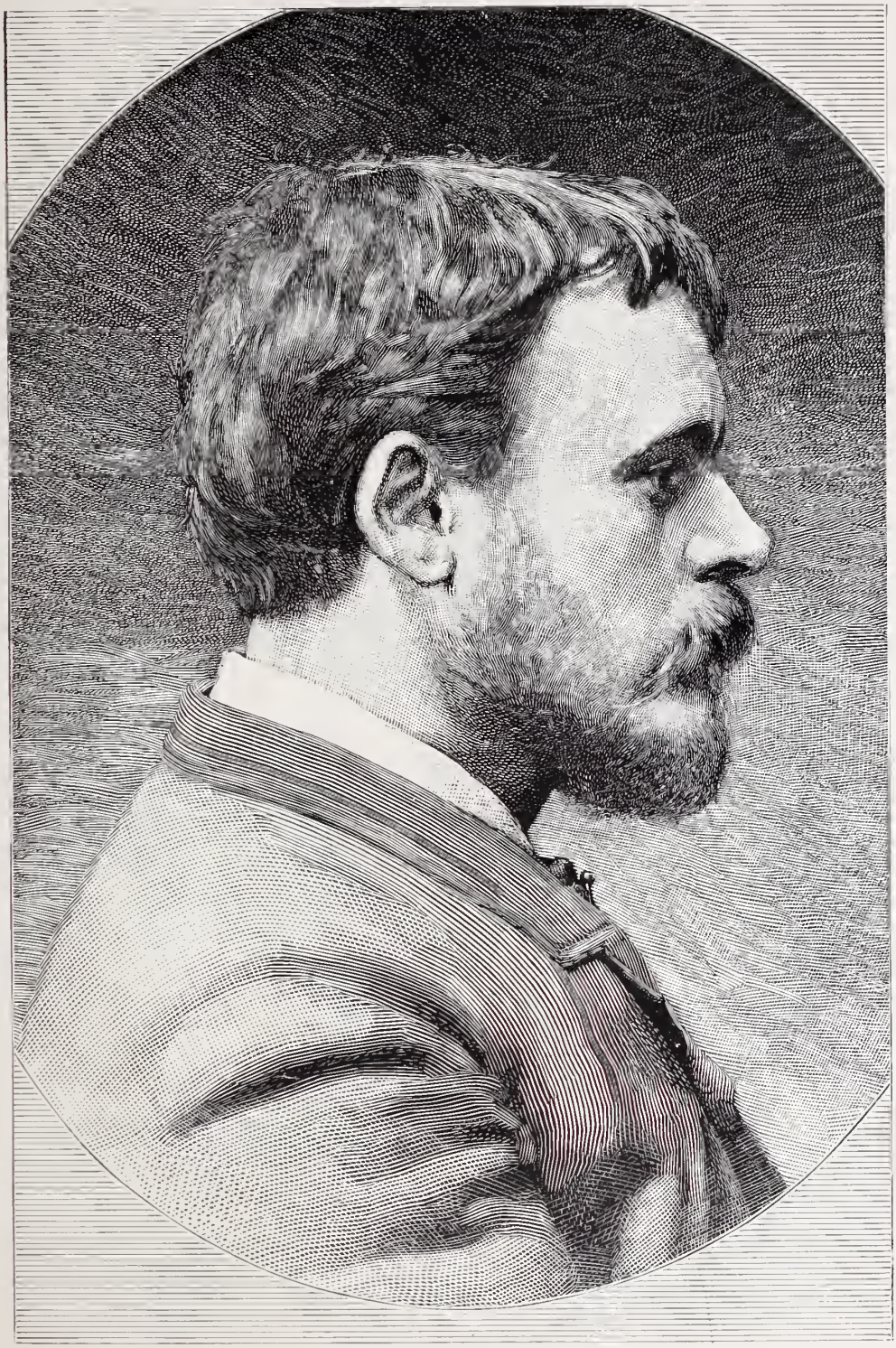


Abb. 126. Bastien Lepage. Schnitt von H. Ch. Baude aus der „Monde illustré“. (Zu Seite 132.)

seit der Begründung des Reiches machte sie Leipzig und Stuttgart eine sehr erhebliche Konkurrenz. Hier war es vor allem der Groteſche Verlag, der mit größeren Unternehmungen hervortrat (Abb. 95 u. 96). Aus seinen Offizinen kamen massenhaft illustrierte Klassikerausgaben und andere Prachtwerke ans Tageslicht. Eine der ersten dieser Publikationen war zugleich eine der merkwürdigsten: Der „Faust“ von Gabriel Max. Dies Werk, das bei seinem Erscheinen großes Aufsehen erregte, konnte freilich dem Urteil der Zeit nicht sehr lange standhalten. Wir sehen heute in den Bildern des Münchener Meisters Erzeugnisse derjenigen Illustrationsart, die wir für verfehlt halten. Ihre Fehler sind typisch für die zahllosen Illustrationen unserer klassischen Dramatik. Der Künstler, der daran geht, ein gedrucktes Theaterstück mit Bildern zu schmücken, begibt sich in eine große Gefahr. Die Eindrücke der Bühnenaufführung werden in ihm stets so stark haften, daß er sie nur schwer zu überwinden vermag. Er wird dadurch verleitet, in seinem bildlichen Schmuck sich zu sehr auf realistische Darstellungen der im Texte geschilderten Begebenheit einzulassen. Damit aber ist für den Illustrator gar nichts gewonnen. Mit gutem Grunde hat Menzel in seinen kostbaren Illustrationen zu Kleists „Zerbrochenem Krug“, die oben schon erwähnt wurden, sich weniger an die bekannten Hauptszenen des Dramas selbst gehalten als vielmehr an das, was außerhalb der unmittelbaren dichterischen Darstellung liegt, an das, was jenen Szenen vorangeht oder folgt, was sich zum Teil gar nicht auf dem Bühnenschauplatz, dem Richterzimmer Ehren-Adams, sondern draußen, auf dem Korridor, vor dem Hause zuträgt, an Situationen und Vorgänge, die in den szenischen Bemerkungen oder im Texte nur nebenbei angedeutet sind. Menzel erkannte eben, daß es für den Illustrator darauf ankommt, die Phantasie des Lesers anzuregen, nicht festzulegen, daß es falsch für ihn ist, sich darauf zu beschränken, das vom Dichter Gesagte wörtlich in die Sprache des Zeichenstiftes zu übersetzen. Diese feinen Unterschiede jedoch haben die Künstler, denen die Groteschen und andere Klassikerausgaben die Illustrationen verdankten, nicht scharf genug empfunden, so tüchtig ihre Bilder als malerische Leistungen im einzelnen sich machten. Weder die Grisaillen zu „Hermann und Dorothea“ von Arthur von Ramberg, dem ausgezeichneten Münchener Künstler und Lehrer Leibls, noch die Arbeiten von Paul Thumann zu Julius Wolffs Dichtungen (Abb. 95) oder zu Tennysons „Enoch Arden“, noch die Holzschnitte Woldemar Friedrichs, der auch zu Julius Wolffs Ruhm tätig war, machen eine Ausnahme. Auch die Künstler der großen historischen Handbücher verstanden es nicht, ihr hohes Amt mit der notwendigen Gewissenhaftigkeit zu versehen. Selbst wenn ein Künstler eine Aufgabe erhielt, die dem Anschein nach gerade in sein Spezialgebiet fiel, war das Resultat nicht besser. Im Gegenteil, wenn z. B. Vautier Immermanns „Oberhof“ (Abb. 97) — im Verlage von A. Hoffmann, in dem auch Menzels „Zerbrochener Krug“ erschien — illustrierte, wurde der Maler der Dorfnovelle gerade durch seine literarisch-anekdotischen Allüren dazu verleitet, in der realistischen Wiedergabe des Erzählten bis an die äußerste Grenze zu gehen.

Neben Leipzig und Stuttgart trat nun auch Berlin mit einer Reihe von illustrierten Journalen hervor, die ungeheure Verbreitung fanden. Die Modezeitungen waren es, die den Vogel abschossen: Der „Bazar“, dann vor allem Franz Lipperheides „Illustrierte Frauenzeitung“ (Abb. 99 u. 100) und „Modenwelt“. Ja, es tritt jetzt der Fall ein, daß Deutschland die anderen Länder in ähnlicher Weise befruchtet, wie es vorher von der Fremde angeregt worden war. Hatte man ehedem in Leipzig englische und in Stuttgart französische Überdrucke benutzt, so gaben nun der „Bazar“ und die vielfach bahnbrechende „Illustrierte Frauenzeitung“ ihre Klischees an eine ganze Reihe von fremden Ländern, ja fast an alle Sprachgebiete Europas ab und schufen sich dort Filialen. Den großen Zeitschriften Leipzigs und Stuttgarts, der „Illustrierten Zeitung“ und „Über Land und Meer“, trat in Berlin „Schorers Familienblatt“ (Abb. 101), in kleinerem Kreise nicht minder erfolgreich, an die Seite.

München war nicht besser daran als die anderen Städte. Hier versorgten der Ströfersche und der Bruckmannsche Verlag das Publikum mit den Prachtwerken, die damals auf allen Tischen der berühmten „guten Stuben“ prangten und im Geschmack des

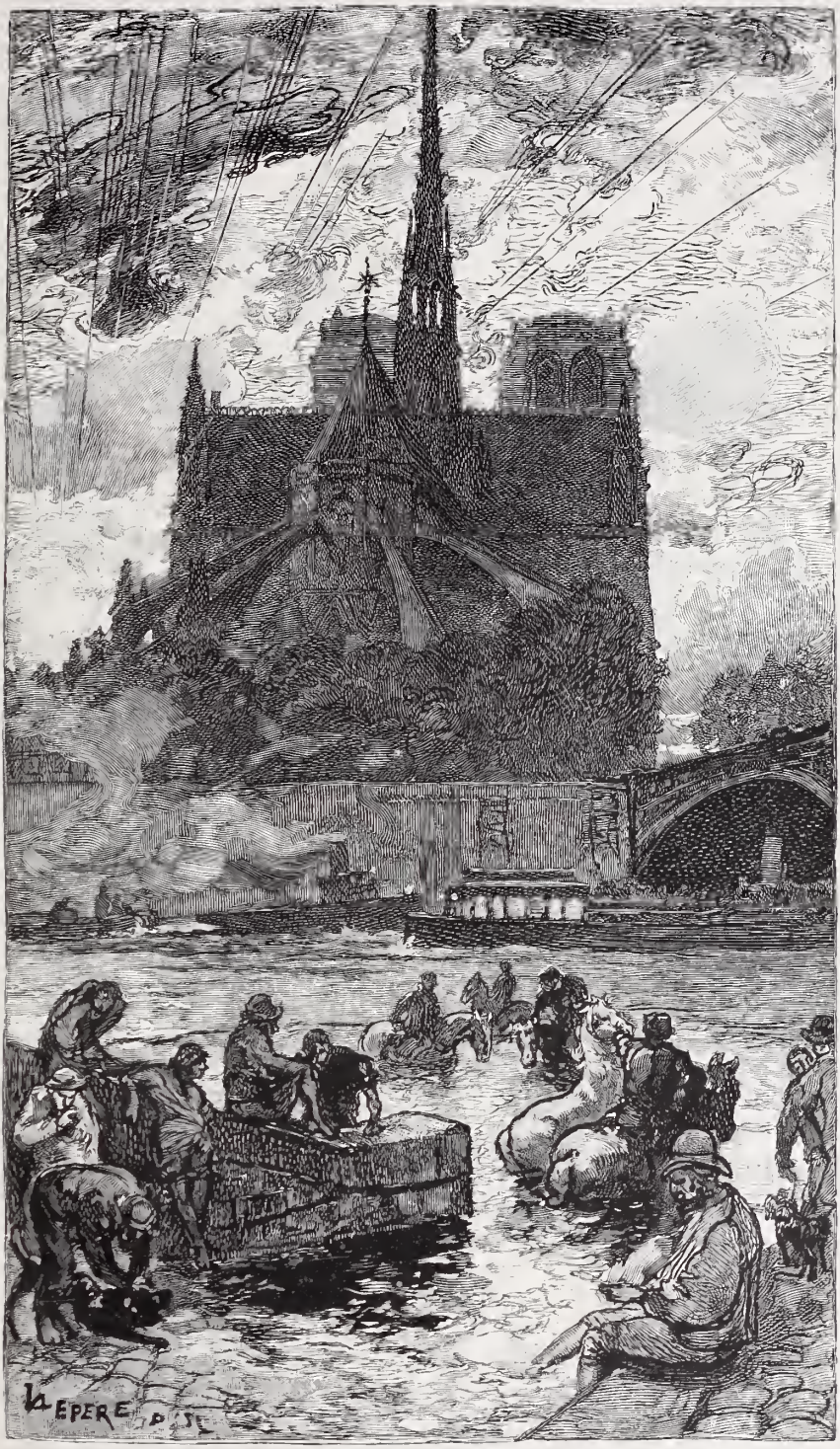


Abb. 127. Sonnenuntergang. (Motiv aus Paris.) Gezeichnet und geschnitten von A. Lepère.
(Zu Seite 132.)

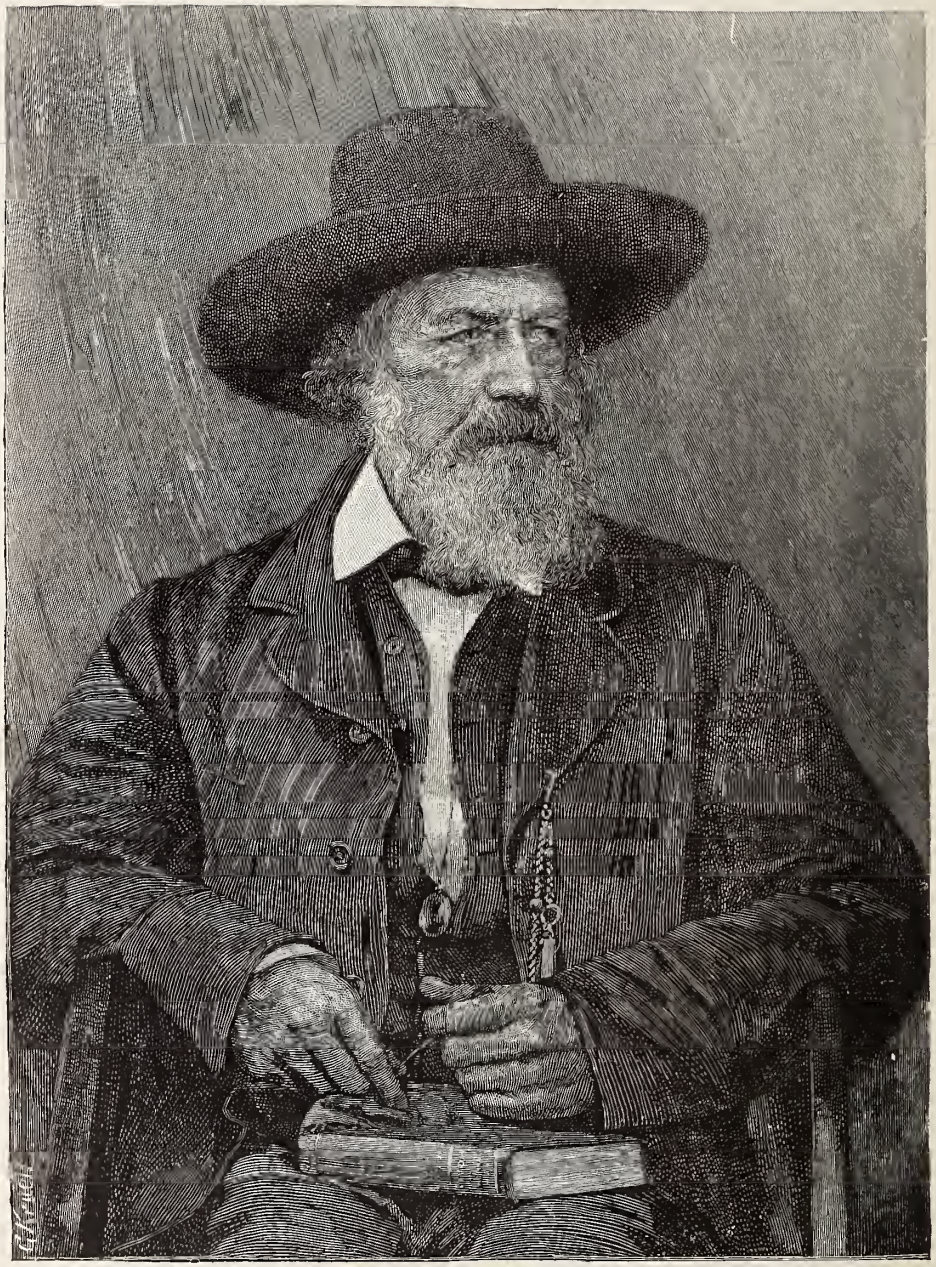


Abb. 128. Schnitt von G. Kruell nach einer Photographie von Barraud-London.
Aus Scribner's Magazine vom Jahre 1889. (Zu Seite 134 u. 136.)

Publikums geradezu verheerend gewirkt haben. Goethes „Faust" muß immer wieder als Illustrationsstoff herhalten. Gabriel Max hatte ihn für seine Sonderzwecke benutzt und Anspielungen auf die seltsamen Beziehungen des Menschen zu einer übersinnlichen Welt, aber nicht in der Form wie sie Goethe vorgeschwebt haben, sondern in der Art, wie sie die moderne Wissenschaft und Pseudowissenschaft zu erklären versuchte, in sein Werk hineingebracht. Der Einfluß des Treibens der Spiritisten und Hypnotiseure, der

Abb. 130. Austernschiff. Schnitt von Fr. Juengling nach T. H. Twachtmann. Aus „The Century Magazine“. (Zu Seite 134.)

Max zu so manchem merkwürdigen Gemälde anregte, mußte sich hier mit den Elementen der Goetheschen Dichtung vertragen, was eine höchst unorganische Mischung ergab. Die Faustausgaben von Ströfer und Bruckmann, jene von Seitz und Liezenmayer, diese von Kreling illustriert, verzichteten auf solche pikanten Nebenwirkungen und begnügten sich nun gänzlich mit einem recht nüchternen Festhalten an den geläufigen Bühnenbildern.

Der Bedarf nach illustrierten Zeitschriften war immer noch im Wachsen. Die Flut stieg höher und höher. In Leipzig entstanden noch die „Zeitschrift für bildende Kunst“, das „Universum“, die „Illustrierte Jagdzeitung“, das „Familienjournal“, „Der Salon“; in Stuttgart „Vom Fels zum Meer“ und „Das Buch für Alle“, um nur die wichtigsten herauszugreifen. Es ist keine Frage, daß durch diese Zeitschriften, deren Verdienste wahrlich nicht verkleinert werden sollen, viele Kenntnisse und Anschauungen, ja auch manches Wissen von Kunst und Kunstgeschichte verbreitet wurde. Anderseits kann aber nicht verschwiegen werden, daß von diesen Stellen aus nicht viel für die allgemeine Verbesserung des Geschmacks geschehen ist. Einer der hervorragendsten deutschen Verleger, Franz Lipperheide, hat selbst sehr freimütig auf diese Mißstände hingewiesen. In der Vorrede zu seinem Werk „Mustersammlung von Holzschnitten“ sagt er: „Die Buchhändler haben im deutschen Volke eine Liebhaberei für alles Süße, Glatte, Charakterlose groß gezogen, welche auszutreiben ein hartes Stück Arbeit sein wird. Will man diese Erscheinung erklären, so ist man schnell mit dem Geschmacke des Publikums zur Hand, der an allem schuld ist, der dem wirklichen Künstler, der diesem Geschmacke keine Rechnung tragen will, das Zeichnen für Blätter verleidet. Nach unserm Ermessen trug das Publikum nur zum kleinen Teil die Schuld; die Hauptsünder sind die Buchhändler und die Künstler selbst; die Buchhändler, weil sie mit Vorliebe die nachgerade mehr als langweilig werdenden Holzschnitte nach gewissen süßen Bildern bringen, wie „Vaterglück“, „Mutterfreuden“ — nur alles recht hübsch fürs deutsche Gemüt — und damit nach jahrzehntelanger Dressur es fertig gebracht haben, den Geschmack des Publikums zugrunde zu richten.“ Wir haben diesem Urteil nichts hinzuzufügen, höchstens könnte man aus Gründen der Billigkeit sagen, daß überhaupt nicht einen einzelnen Faktor des

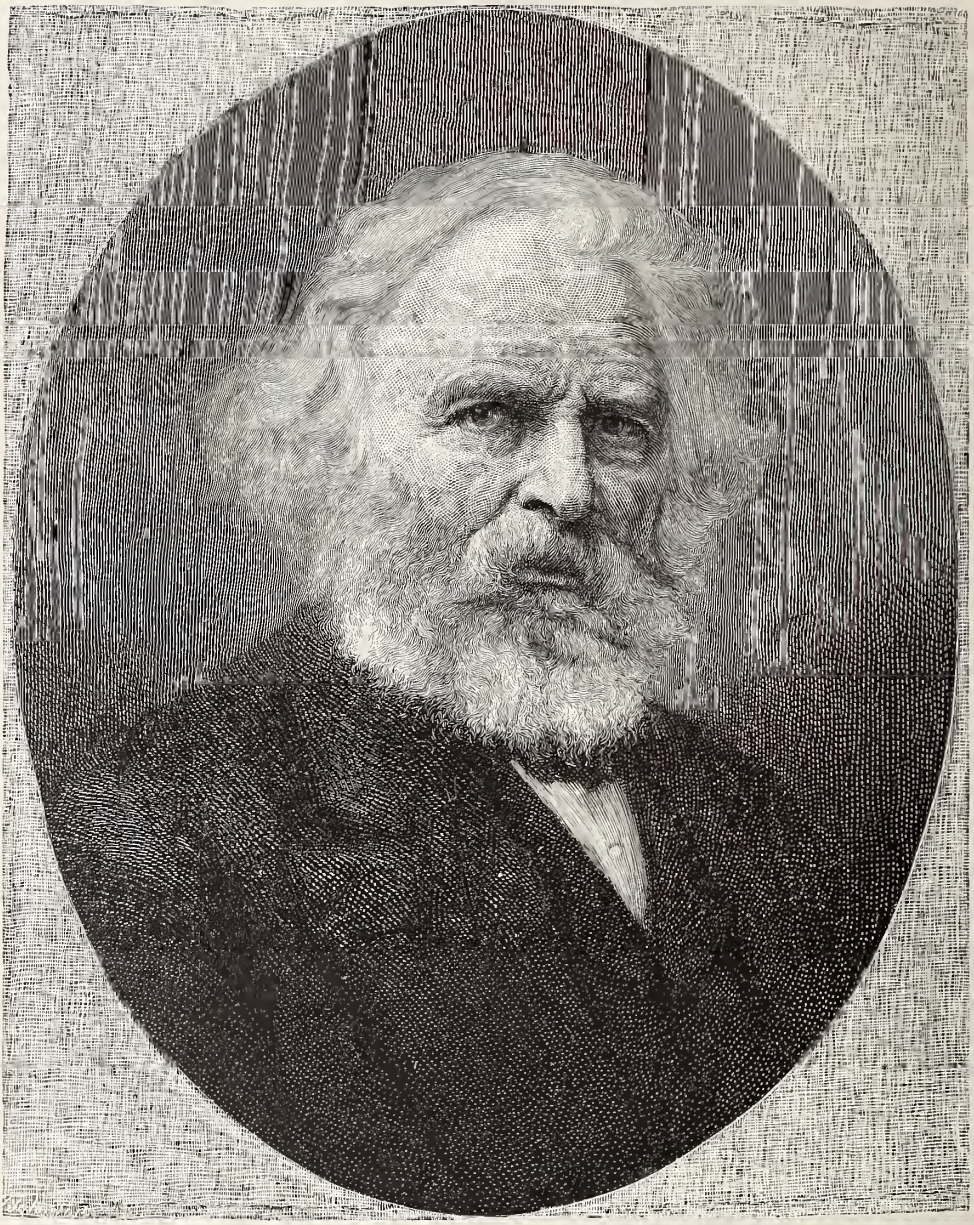


Abb. 131. W. Longfellow. Schnitt von Th. Johnson aus „The Century Magazine“ vom Jahre 1883.
(Zu Seite 134 u. 136.)

deutschen Kunstlebens die Schuld für diese Zustände trifft, sondern daß die allgemeine künstlerische Situation während der Jahrzehnte, die hinter uns liegen, die letzte Verantwortung dafür trägt.

Der Holzschnitt selbst aber entwickelte sich auf dem ihm vorgezeichneten Wege — es sei jetzt einmal dahin gestellt, ob er ein richtiger oder ein falscher war — in technischer Hinsicht zu außerordentlicher Leistungsfähigkeit. Der Betrieb der xylographischen Anstalten blieb allerdings bestehen und seine Schäden nicht minder, aber es wurde doch auch in diesen Instituten viel Interessantes und Gutes geschaffen. Weitreichenden Einfluß

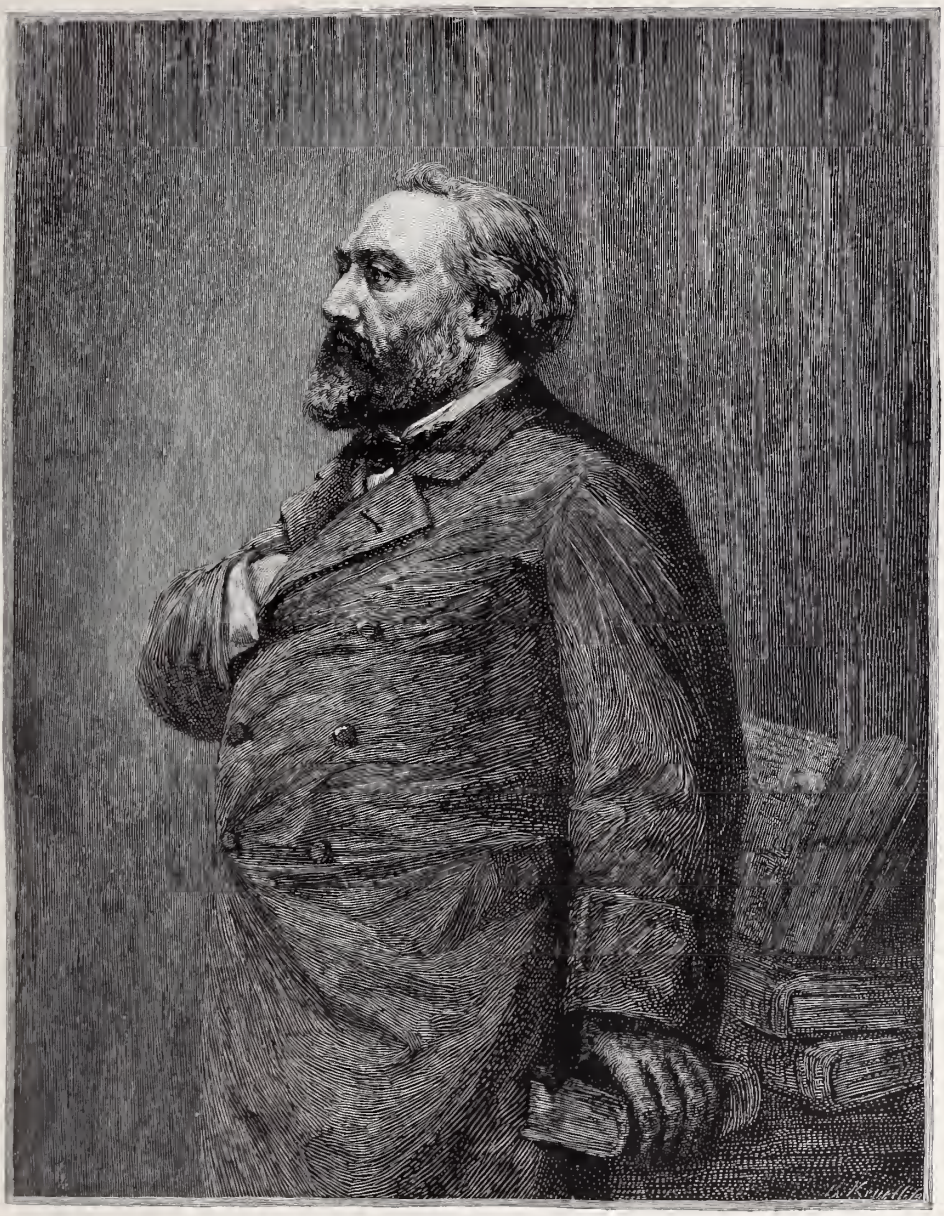


Abb. 132. Léon Gambetta. Schnitt von G. Kruell aus „The Century Magazine“ vom Jahre 1883.
(Zu Seite 134 u. 136.)

in Deutschland hatte namentlich die betriebsame Anstalt von R. Brend'amour. In Düsseldorf wurde sie begründet und dort blieb ihr Hauptsitz, aber in Leipzig, in Berlin und in Stuttgart entstanden Filialen, welche die Mutteranstalt an Bedeutung fast überflügelten. Daneben hielten sich Cloß in Stuttgart und Braun & Schneider in München auf der Höhe. In Leipzig traten in der Folge J. J. Weber, sowie die vielbeschäftigte Firma Kaseberg & Oertel, Paul Krey (Abb. 103—108, 110), Edler und Gedan (Abb. 112—113), in Berlin Richard Bong und Heuer & Kirmse (Abb. 114 u. 115), in München Knesing (Abb. 119) bedeutsam hervor. Daneben machten sich vereinzelte Holzschneider und Verleger

bemerkbar, wie Max Weber, der nach Brüssel übersiedelte und von dort seine Arbeiten nach Deutschland schickte, wie J. L. Trambauer, der in Nürnberg ansässig war, wie der Westermannsche Verlag in Braunschweig, der durch seine „Illustrierten Monatshefte“ in die erste Stelle mit einrückte, und der Verlag des Artistischen Instituts Orell Füßli in der Schweiz (Abb. 116 u. 117). Was der moderne Tonschnitt in den letzten Jahren zu leisten vermochte, veranschaulichen die Abb. 120 u. 122 von O. Kresse-München nach Marold und von O. Riepert-Berlin nach Gabriel Max. Diese ganze Zersplitterung ist außerordentlich bezeichnend für die deutschen Zustände. Während in den anderen Ländern fast nur die Hauptstädte in Betracht kommen, wo sich alle künstlerischen, buchhändlerischen und technischen Kräfte konzentrieren, sehen wir bei uns zahlreiche kleinere Städte an der Arbeit, die sich gegenseitig Konkurrenz machen. Die Folge davon war für den Holzschnitt ebenso wie für alle anderen Gebiete unseres geistigen und künstlerischen Lebens in gleicher Weise eine nachteilige und eine vorteilhafte. Natürlich konnte sich der deutsche Holzschnitt durch diesen Mangel eines festen Mittelpunktes nicht in der organischen Weise entwickeln wie der fremdländische. Es machte sich auch das Fehlen einer absolut herrschenden nationalen Hauptstadt darin bemerkbar, daß Verleger und Künstler nicht wie im Auslande dem Publikum etwas wie einen Extrakt des nationalen Geschmacks bieten konnten. In Paris und London wird alles, was im ganzen Lande geschaffen wird, so lange und oft durchgesiebt, bis schließlich ein solcher Extrakt zustande kommt. Es bleibt dadurch der Gesamtheit der künstlerischen, kunsttechnischen und kunstgewerblichen Leistungen dort stets, auch in Zeiten des Niederganges, ein Rest von Geschmack gewahrt, der bei uns nur zu leicht völlig verloren geht. Aber die dauernde Teilung und Absonderung, die wir in Deutschland beklagen, hat auch ihr Gutes. Sie bewirkt es, daß aus den Mittelpunkten der einzelnen Landschaften Leistungen hervorgehen, die viel inniger mit dem heimatlichen Boden verwachsen sind, als das in einer modernen Weltstadt möglich ist. Und es liegt in den Verschiedenheiten der Berliner, Münchener, Dresdener, Leipziger, Düsseldorfer, Stuttgarter Kunstleistungen ein ganz besonderer Reiz, dessen Gleichen man bei anderen Völkern vergeblich suchen wird.

Nur eins blieb sich überall gleich: das Streben nach dem Malerischen, das nun immer mehr von Erfolg begleitet war. Ganz freilich ließ sich der alte Faksimileschnitt nicht verdrängen; er war zu tief im deutschen Wesen begründet. Und noch in der Blütezeit des malerischen Tonstichs gingen hier und dort Arbeiten hervor, die im wesentlichen auf sauberen Konturen und feinen, ausdrucksvollen schwarzen Linien beruhten. Besonders lange hielt sich der Faksimileschnitt im Kinder- und Bilderbuch. Hier wirkte Ludwig Richters Lebenswerk so stark, daß man nicht ohne weiteres den Sprung ins Malerische wagte. Ein sehr richtiges Gefühl hielt davor zurück, den Kleinen allzu komplizierte Arbeiten vorzulegen. Das Einfache und Schlichte, der bestimmte Ausdruck der Linien war hier vor allem am Platze. Was Richter und neben ihm der Hamburger Otto Speckter angebahnt hatten, setzte vor allem Oskar Pletsch (Abb. 93) fort, dessen Bilderbücher von Alfons Dürr in Leipzig mit liebevollem Verständnis ausgestattet und herausgegeben wurden. Pletschs „Nesthäkchen“ wird für alle Zeiten zu den schönsten Blüten unserer Bilderbuchkunst gehören. Selbst ein Künstler wie Paul Thumann, der in seinen „Prachtwerken“ durch Süßlichkeit und Herzigkeit schwer sündigte, hat in einem „Bilderbuch für Mutter und Kind“ eine Einfachheit der zeichnerischen Sprache gefunden, die in Erstaunen setzt; dies Werk soll dem Künstler nicht vergessen werden.

Sonst aber war der Tonschnitt auf der ganzen Linie Sieger geblieben. Und es wäre ungerecht zu vergessen, daß man auch hier die ehrlichsten Anstrengungen machte, aus dem Wirrwarr des halb oder ganz handwerklichen Betriebes zu einem künstlerischen vorzudringen. Wichtig dafür war das Vorgehen des verständnisvollen Berliner Verlegers Franz von Lipperheide, der seiner schon erwähnten „Mustersammlung von Holzschnitten“ im Jahre 1887 die Veranstaltung der ersten deutschen „Schwarz- und Weiß-Ausstellung“ folgen ließ. Diese Ausstellung, die nacheinander in Berlin, München, Weimar, Leipzig, Wien, Düsseldorf, Köln und einigen weiteren Städten zu sehen war,

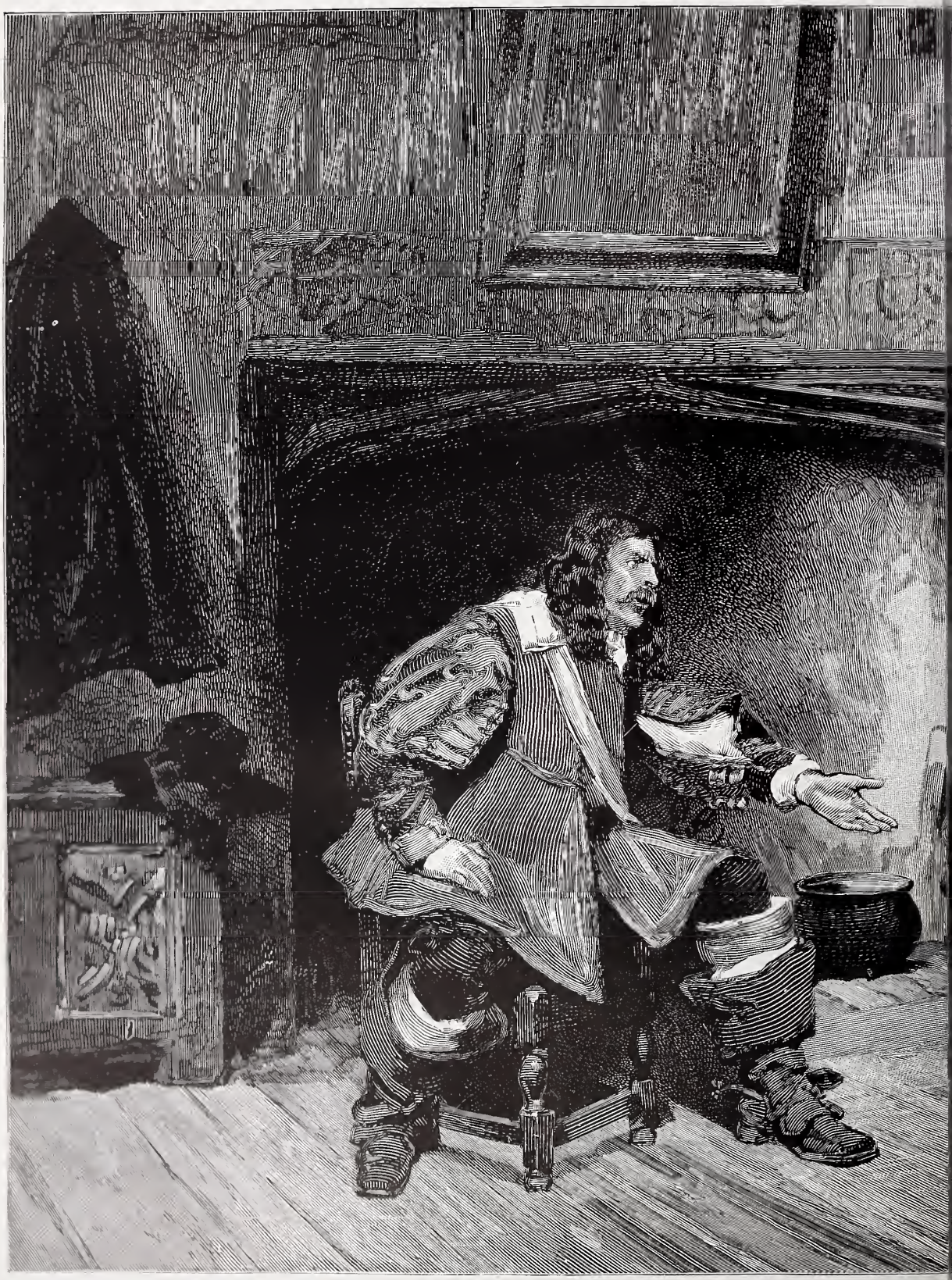


Abb. 133. Erzählung aus der Schlacht bei Edgehill. Schnitt von C. Ro

nach Seymour Lucas aus „The Graphic“ vom Jahre 1884. (Zu Seite 136.)

Abb. 134. Der Fischmarkt. Schnitt von T. Cole nach Adriaan van Ostade.
Aus „The Century Magazine“ vom Jahre 1894. (Zu Seite 134 u. 136.)

erregte allgemeine Aufmerksamkeit. Sie enthielt eine nicht große, aber sehr sorgsam ausgewählte Sammlung von Zeichnungen mit den dazu gehörigen Holzschnitten, soweit sie schon erschienen waren, zum großen Teil Arbeiten hervorragender jüngerer Künstler, wie Hans Bartels, Hans Gude, Max Liebermann, Friedrich Kallmorgen, Ludwig Dettmann, Hans Herrmann, Gotthard Kuehl, Hermann Schlittgen, Franz Skarbina, Richard Friese u. a., und fast durchweg Schnitte von außerordentlicher Feinheit und Akkuratesse. Lippertheide fühlte sich zu seinem damals bei uns ganz neu erscheinenden Unternehmen durch erfolgreiche Versuche des Auslandes ermutigt. Im Jahre 1880 hatte in London der Verleger des „Graphic“ die erste „Black and White-Exhibition“ veranstaltet, 1885 brachte eine „Exposition Internationale de Blanc et Noir“ in Paris, und hier wie dort

entwickelten sich diese Ausstellungen bald zu einer ständigen Institution. Nun brachte ein Preisausschreiben für die besten, zur Veröffentlichung in der Lipperheideschen „Illustrierten Frauen-Zeitung" bestimmten Zeichnungen, die Neuerung nach Deutschland, nicht ohne hier wie in der Fremde einen günstigen Einfluß auszuüben.

* * *

Was sich in Deutschland im großen abspielte, wiederholte sich in Österreich im kleinen. Auch dort trat zu Anfang des Jahrhunderts ein Künstler auf, der, wie in Berlin Gubitz, zum Reformator des Holzschnitts geschaffen schien: Blasius Höfel (1792—1863). Seine Holzschnittkunst hat sich nicht ohne Zusammenhang mit der deutschen Schule entwickelt. Die Bemühungen Gubitz' haben auf ihn eingewirkt und ihn vom Kupferstich zur Xylographie geführt. Höfel ist einer der glänzendsten Techniker, die das Jahrhundert gesehen hat. Er hat ganz aus Eigenem heraus neue Wirkungen dadurch gesucht, daß er die Manier des Kupferstechers auf höchst originelle Weise für die Holzplatte verwertete. Grabstichel und Punktiertechnik haben die Art seines Stiches bestimmt. Und so kommt es, daß er Blätter geschaffen hat, bei denen tatsächlich manche Kenner gezweifelt haben, ob sie Kupferstiche oder Holzschnitte vor sich hätten. Daneben hat Höfel Arbeiten hergestellt, die mit einer ausgezeichneten Verwertung derber und einfacher Holzschnittstriche glänzende Wirkungen erreichen, ja sogar malerische Werte aufweisen, die aber ohne jeden Tonstich, rein mit Hilfe des Linienschnitts erreicht sind (Abb. 121). So stellt Höfel in einer Person etwa dar, was für das heutige Deutsche Reich und speziell für Berlin Gubitz und Unzelmann zusammen bedeuten. Aber er hatte nicht das Glück, daß ihm, wie Unzelmann in Menzel, ein Künstler zur Seite stand, der seiner Handfertigkeit große und würdige Aufgaben gestellt hätte. Er mußte sich begnügen, Illustrationswerke zu schaffen, deren Zeichnungen keineswegs Meisterwerke waren. Eine Ausnahme bilden höchstens Ladislaus Pyrkers „Legenden der Heiligen", zu denen die Entwürfe von einer Künstlergruppe stammten, der auch Führich angehörte. Im allgemeinen aber hat man Höfel zu seinen Lebzeiten nicht erkannt. Und Führich, der eben genannt wurde, ließ ebenso wie Schwind, der ja bald ein Münchener ward, seine Blei- und Federzeichnungen lieber von den Mitgliedern der Münchener und Dresdener Holzschneiderschulen auf den Stock übertragen.

Erst nachdem im Jahre 1848 mit dem politischen auch das geistige und künstlerische Leben Österreichs von dem Druck der vormärzlichen Zeit befreit war, kam zugleich mit der hohen Kunst die Graphik und besonders der Holzschnitt langsam empor. Im Jahre 1851 wurde in Wien durch John Greis, einem eingewanderten Amerikaner, die „Österreichische Illustrierte Zeitung" gegründet. Zu gleicher Zeit gab die literarisch-artistische Abteilung des Österreichischen Lloyd in Triest eine Reihe von illustrierten Werken heraus, und allenthalben regte es sich. Um die Mitte der fünfziger Jahre wurde überdies das Waldheimsche Institut begründet, das eine Unmenge verschiedenartigster Unternehmungen mit Holzschnitten versorgte. In diesem Institut wurden auch die Bilder für den Wiener „Figaro" hergestellt, für die man, wie in München für die „Fliegenden Blätter", die Angehörigen der jüngeren Künstlergeneration gewann. Freilich, zu zeichnerischen Taten, wie der Münchener Kreis sie hervorbrachte, gelangten die Figaro-Männer nicht. An Stelle der poetischen Empfindung trat hier eine gewisse pikante Grazie, die aber doch zu oberflächlich war, um nachhaltig zu wirken. Der „Illustrierten Zeitung" gab R. von Waldheim einen neuen Aufschwung, indem er auch hier namhafte Künstler, wie Kriehuber und L'Allemand, heranzog. Aufsehen erregten in Wien die Arbeiten von Heinrich Knöfler, der den farbigen Holzschnitt in eigenartiger Weise erneuerte und dadurch eine weithin wirkende Anregung für die Versuche gab, bunte Blätter billig herzustellen und zu verbreiten.

Von besonderer Wichtigkeit aber für die Entwicklung des Holzschnitts und des Illustrationswesens in Österreich war das große ethnographische Werk über die habsburgische Monarchie, das auf Veranlassung des Kronprinzen Rudolf in Angriff genommen

Abb. 135. Die Dämmerung. Schnitt von H. Wolf nach dem Gemälde von Alexander Harrison aus „The Century Magazine“ vom Jahre 1891. (Zu Seite 134.)

wurde. Die Riesenpublikation, die unter dem Titel: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ eine Schilderung des großen, aus vielen ungleichartigen Teilen zusammengesetzten Reiches in populär-wissenschaftlicher Form gab, wurde in dem „Xylographischen Institut“ besorgt, das dieser Aufgabe seine Blüte verdankte. Wilhelm Hecht, der Meister, dessen Holzschnitte und Radierungen zu den besten österreichischen Leistungen des Jahrhunderts gehören, wurde an die Spitze dieses Instituts aus München berufen. Er vereinigte um sich einen ganzen Stab tüchtiger Holzschneider, die unter seiner Leitung das Werk zu einem wichtigen Denkmal der deutschen Xylographie erhoben.

In der Folge hat dann die kunstgewerbliche deutsche Renaissance-Bewegung, die in Wien zuerst ihre Wellen schlug und zu greifbaren Resultaten führte, dem Holzschnitt große Aufgaben gestellt. Die besten kunstgewerblichen und kunsthistorischen Blätter aus dieser Epoche stammen aus Österreich, und schließlich hat die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ in Wien für die Pflege des Holzschnitts große Verdienste aufzuweisen. Der Gang der Entwicklung war hier der gleiche wie in Deutschland und überall. Vom strengen Linienschnitt ging es aufwärts zum Tonschnitt, zur malerischen Stichelarbeit und dann weiter bis zu der breiten virtuosen Manier der Amerikaner, so weit diese sich erreichen ließ. Im ganzen aber war der österreichische Holzschnitt mehr rezeptiv. Er hat, wenn man von Knösters Versuchen absieht, nur wenige Anregungen nach außen hin gegeben.

Ganz anders steht der *französische Holzschnitt* im neunzehnten Jahrhundert da. Wir haben schon oben gesehen, daß er für Deutschland wichtig wurde. Aber sein Einfluß beschränkte sich nicht darauf, daß die Cloßsche und Hallbergersche Anstalt französische Muster zu Hilfe nahmen. Die ganze Art der Pariser Xylographie hat immer wieder auf Deutschland gewirkt, kaum weniger als die Pariser Malerei. Der große Reiz, den das französische Leben auf uns ausübt, beruht auf dem Gegensatz der nationalen Eigentümlichkeiten. Man hat mit Recht gesagt, daß es nicht zwei andere Völker gibt, die so dazu geschaffen sind, sich zu ergänzen. Wir lernen gegenseitig täglich voneinander. Auch der Einfluß des französischen Holzschnitts auf den deutschen stammt aus der völligen Verschiedenheit seines Charakters von dem unserer Xylographie. In Deutschland blieb der Linien- und Faksimileschnitt immer der Ausgangspunkt — der französische Holzschnitt ist absolut auf der farbigen Wirkung aufgebaut.

Abb. 136. Schnitt nach E. L. Weeks.
Aus „Harper's Monthly Magazine“ vom Jahre 1893. (Zu Seite 136.)

Abb. 137. Hol über. Schnitt von Florian nach dem Gemälde von Ridgway Knight. Aus „Harper's Monthly Magazine“ vom Jahre 1889. (Zu Seite 136.)

Abb. 138. Schnitt von A. Lindsay nach W. H. Gibson.
Vereinigung der Flüsse Juncal und Blanco in den Anden. Aus „Harper's Monthly Magazine“ vom Jahre 1890.
(Zu Seite 136.)

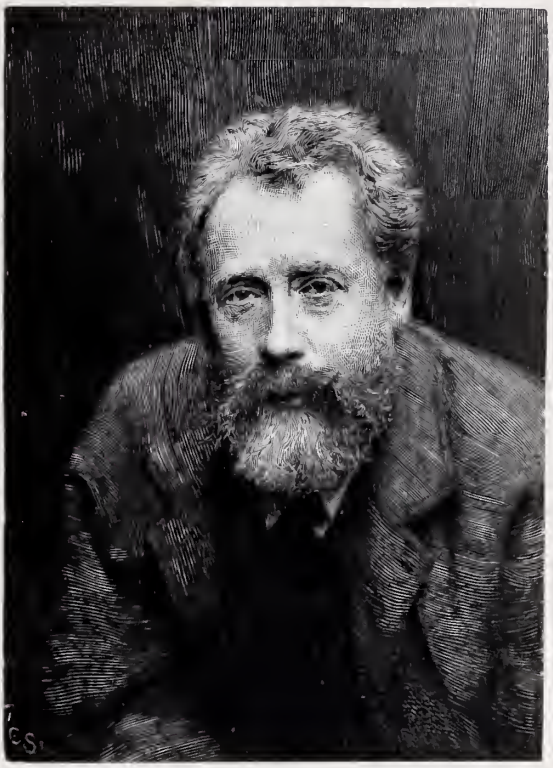


Abb. 139. W. E. Henley. Schnitt nach Photographie aus „Harper's Monthly Magazine" vom Jahre 1893. (Zu Seite 136.)

Und die wunderbare Geschicklichkeit der französischen Maler übertrug sich auf die Zeichner und die Holzschneider. Man hat bei uns der französischen Xylographie den Vorwurf der Effekthascherei gemacht, aber ihre Effekte sind nicht durch eine äußerliche kalte Manier erreicht, sondern durch ein warmblütiges Temperament, das nach unmittelbarem und starkem Ausdruck strebt und sich nicht in kühle Zurückhaltung bannen läßt. In der Technik des Holzschnitts prägte sich diese Lust am Effekt hauptsächlich in den scharfen Gegensätzen von ganz schwarzen Schatten- und ganz hellen Lichtpartien aus. Diese Gegensätze tauchen allenthalben auf, in einem ewig abwechslungsreichen, immer neu erscheinenden Spiel. Dabei ist der französische Holzschnitt lange Zeit durchaus auf dem Wege der natürlichen Technik geblieben. Ganz von fern an die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts erinnernd, versuchten seine Leute gern dadurch zu wirken, daß sie ganze Stellen des Holzstocks unberührt ließen, die dann beim Abdruck in voller Schwärze erschienen. In der Art, wie diese Stellen ausgewählt wurden, zeigt sich ein Geistreichtum und eine künstlerische Sicherheit, die verblüfft. Und zwischen den Licht- und Schattenpartien hin und her gehen bewegte Linien von höchst ausdrucksvoller Sprache. Der Strich des deutschen Zeichners ist meist solider, behäbiger, empfindsamer, der des Franzosen aber im Durchschnitt treffender und packender.

Auch der französische Holzschnitt verdankte, wie der deutsche, seine Wiedergeburt dem englischen. Wir hatten von ihm zuletzt gelegentlich der Wirksamkeit der Papillons und Le Sueurs gesprochen. Nach der Zeit dieser Männer wurde es wieder stiller, bis vier englische Xylographen: Charles und John Thompson, dann Andrew und Best, nach Paris kamen und neue Anregungen brachten. Aber es dauerte nicht lange, bis die Franzosen sich von dem Einfluß der englischen Schule emanzipierten, und durch die alles in sich konzentrierende Kraft des nationalen Mittelpunktes Paris gelang es ihnen nun, ihren Holzschnittstil viel charakteristischer und eigenartiger auszuprägen, als uns das glücken konnte. Freilich, es fehlt den französischen Blättern die poetische Tiefe, der lyrische Zug, der in den besten deutschen Arbeiten zu finden ist, dieses Verschlossene, Zurückhaltende, Kenische, das in den Linien von Richter und Schwind lebt. Für solche Eigenschaften treten in Frankreich die Grazie, der Witz und der Chic ein, die dort, ebenso wie bei uns die gemütvolle Poesie, dem Charakter des Volkes entsprechen und seinen Bedürfnissen entgegenkommen. Es ist darum nur natürlich, daß eine der größten Leistungen des französischen Holzschnitts auf dem Gebiete der Karikatur liegt, der scharfen politischen und gesellschaftlichen Satire, die im öffentlichen Leben eine ungeheure Macht wurde. Unmöglich damit zu vergleichen, was etwa der Kladderadatsch für Preußen und Deutschland bedeutete. Die ersten hervorragenden Meister des Holz-

schnitts, die in den dreißiger Jahren in Frankreich auftreten, sind Satiriker: Grandville und Gavarni. Grandville ist nicht gerade ein Karikaturenzeichner, aber er bewegt sich auf dem Felde satirischer Didaktik. In seinen Bildern zu den Fabeln des Lafontaine und in den „Scènes de la vie privée et publique des animaux“ (1842) zeigt er sich als ein Meister ersten Ranges. Wenn er in diesem kostbaren Büchlein unter der Tiermaske Menschengesichter, Typen, die uns allen vertraut erscheinen, hervortreten läßt, so geschah das nicht mit dem genialen, großzügigen Humor, den später Oberländer bei uns entwickelte, aber dafür mit dem graziösen Witz des Pariser Causeurs. Gavarni jedoch ist der Großmeister der politischen Tageskarikatur. Er hat sich dabei meistens der Lithographie bedient, die in Frankreich eine so große Blüte erlebte, als sie in Deutschland nach dem ersten Aufschwung rasch wieder in Vergessenheit geriet. Doch in den von sprühendem Geist erfüllten Blättern des „Diable à Paris“, die Gavarni schuf, hat er auch den Holzschnitt mit fabelhafter Sicherheit benutzt.

Abb. 140. Illustration aus dem Beschäftigungsbuch „Ehon-tokiwa-gousa“ von Nishigabe Sukenobu aus dem Jahre 1730. (Zu Seite 138.)

In die dreißiger Jahre schon fällt der erste Aufschwung der französischen Zeitschriften- und Buchillustration. Das „Magazin pittoresque“ ward der wichtigste Sammelpunkt für die Pariser Xylographen. Unter den illustrierten Werken ragten der „Gil Blas“, den Paulin herausgab und den Jean Gigoux illustrierte, sowie des Verlegers Curmer Ausgabe von Paul et Virginie (1837) weit hervor. Gigoux ist noch ein Vertreter der einfacheren, dem Faksimileschnitt nahe stehenden Technik; aber auch er ist in der Zeichnung schon geistreicher und subtiler als die früheren Meister. Er nimmt dadurch in Frankreich eine ähnliche Stellung ein, wie Menzel bei uns. Doch auch der große französische Künstler, der gemeinhin mit Menzel in Parallele gestellt wird: Meissonier, war in gleichem Sinne tätig. Noch sein im Jahre 1855 erschienenes Meisterwerk: die illustrierte Ausgabe von Balzacs Werken, hielt sich in dieser sauberen Manier, die von der Tonmalerei der Jüngeren weit entfernt blieb. Eine historische Stellung nimmt in jener älteren Epoche daneben Raffet ein, der Verherrlicher Napoleons, der Vater der modernen Schlachtenmalerei. Raffets berühmtestes Holzschnittwerk, die monumentalen „Portes de fer“, die der Herzog von Orleans, Louis Philipps

Abb. 141. Aus den Ansichten des Fuji. Farbiger Schnitt nach Hokusai. Autotypisch verkleinert. (Zu Seite 144.)

Sohn, angeregt hatte, galt allerdings nicht dem Ruhme des Napoleonreiches, sondern den Waffentaten Frankreichs in Afrika. Es lebt darin bereits der nationalistische Stolz des heutigen Franzosen auf die Armee, deren Gestalten mit ruhmgierigem Pathos als göttergleiche Helden vorgeführt wurden. Glänzende Techniker standen in jener Zeit den Pariser Zeichnern zur Verfügung: an erster Stelle Hébert, Lavoignat und Piaud, dem wir in der zweiten Periode wieder begegnen werden. Sie alle waren an der Ausführung der Bilder zu den „Portes de fer" beteiligt.

Abb. 142. Harunobu: Unterhaltung japanischer Frauen. Autotypisch verkleinert. (Zu Seite 142.)

In den vierziger Jahren aber kommt auch für Frankreich ein neuer Umschwung. 1843 entstand die große Zeitschrift „L'Illustration", die rasch der Mittelpunkt des ganzen Journalwesens wurde. Nun tritt der Tonschnitt in seine Rechte. Alle die Neuerungen, die wir schon kennen, werden eingeführt: das Hirnholz, der Stichel, dann bald die Photographie auf den Holzstock. Der Name eines Mannes ist es, der nun alle anderen überstrahlt und dem ganzen jüngeren französischen Holzschnitt überhaupt das Gepräge gibt: Gustave Doré tritt auf und reißt die Zeichner und Xylographen der ganzen Welt mit sich fort. Auch Doré ist aus dem Kreise der Karikaturenzeichner hervorgegangen. Im „Journal pour rire" erschienen seine ersten Sachen, zunächst noch zahm und von der Art der älteren Schule nicht allzuweit entfernt. Aber schon als er im Jahre 1855 in den Mitarbeiterkreis des „Journal pour tous" eintrat, das Jules Simon begründet hatte, verblüffte er Künstler und Publikum durch seine kecke malerische Manier. Von nun ab bleibt Doré, ebensoviel angefeindet und gehaßt wie bewundert, im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses. Den ganzen Reichtum seiner unbändigen Phantasie entfaltete er zuerst, als ihn der spekulative Verleger Dutacq dazu gewann, Balzaes „Contes drôlatiques" zu illustrieren. Nicht weniger als 425 Vignetten schuf er für dieses phantastische Buch, dies echte Produkt gallischen Geistes (Abb. 123). Die ganze bizarre Ausgelassenheit Balzaes, der groteske Humor und die sinnliche Glut seiner Erfindung spiegeln sich in

den Bildchen wieder, und wenn Balzac in diesen Erzählungen als ein Nachfolger Rabelais' auftritt, so zeigt sich Doré auf den Bahnen jenes Kupferstechers und Radierers Callot, der im siebzehnten Jahrhundert als Meister des zeichnerischen Capriccio gefeiert wurde. Auch Doré mußte sich seine Xylographen erst erziehen, und er hatte das Glück, das noch immer den großen Zeichnern für den Holzschnitt geblüht hat: einen Techniker zu finden, der ihm kongenial war. Es war Héliodor Pisan. Dieser Xylograph hatte schon lange vorher mit größtem Erfolge nach tonigen Wirkungen und malerischen Lichteffekten gestrebt. Es ist bezeichnend für ihn, daß er das Wagnis unternahm, Rembrandts berühmte Radierung „Die drei Bäume" auf den Holzstock zu übertragen (Abb. 124). Doré kam seinen Neigungen entgegen, und aus ihrer Arbeitsgemeinschaft entsprang eine ganze Schule, die das Faksimile bald gänzlich in den Hintergrund drängte.

Im Publikum hatten die „Contes drôlatiques" zunächst noch keinen Erfolg. Das zweite größere Werk der Freunde aber, die „Aventures du chevalier Jaufre et de la belle Brunissende", schlug schon besser ein. Dorés Zeichnung steht hier bereits auf ihrer Höhe; sie ist von einer so dramatischen Wucht, von einer so unermüdlichen Kraft, den Beschauer in Aufregung zu erhalten, von einer solchen Kunst, mit immer neuen malerischen Effekten zu blenden, besonders mit strahlenden Lichtern, die plötzlich wie auf der Bühne durch dunkle Schatten hinhuschen, daß das Auge nicht zur Ruhe kommt. Nicht weniger zeigt sich des Zeichners Temperament in der illustrierten Ausgabe des „Ewigen Juden" (1856). Das ist weniger eine bildliche Darstellung des alten Volksbuches, als vielmehr ein Seitenstück zu des jungen Goethe groteskem Fragment. Dorés zeichnerische Fruchtbarkeit kennt von nun ab keine Grenzen mehr. Nach dem „Ewigen Juden" erscheint Dantes „Hölle". Hier hat er die Freude, der großartigsten dichterischen Phantasie, die jemals sich kundgegeben hat, folgen zu können. Wie im Taumel scheinen diese Blätter hingehauen, ohne Rücksicht auf das Detail, nur in der Absicht, den ungeheuern, erschütternden Eindruck des Gedichtes im Bilde wiederzugeben. Von dem pikanten Geistreichtum Meissoniers ist nichts mehr zu spüren. In großen, eiligen, kühnen Strichen

Abb. 143. Utamaro: Insekten. Yedo 1788.
Autotypisch verkleinert. (Zu Seite 143.)

Abb. 144. Utamaro: Stilleben. Autotypisch verkleinert.
(Zu Seite 143.)

rast der Kohlestift über das Papier. Nur das Ganze wird ins Auge gefaßt. Selbst der Ausdruck der Gesichter wird oft vernachlässigt, um nicht vom Gesamteindruck abzulenken. Die Schwierigkeiten, die den Holzschneidern damit gestellt wurden, waren außerordentliche. Aber Pisan, dem einige Helfer zur Seite traten, unter denen wir Piaud wiederfinden, war auch dieser Aufgabe gewachsen. Merkwürdig ist es, wie es den Xylographen gelang, durch die größere oder geringere Kraft des Druckes, mit der der Stichel ins Holz getrieben wurde, die Zwischentöne der getuschten und gewischten Zeichnungen wiederzugeben. Zwischen dem Weiß des Papiers und dem Schwarz der dunkelsten Linien erscheinen graue Töne, die unter sich wieder mannigfach nuanciert sind. Auch Dorés Art der Illustration ging darauf hinaus, Bilder, die wie verkleinerte Gemälde aussahen, in das Buch einzufügen. Von einem Erfassen der dekorativen Aufgabe ist keine Rede. Es wird, allerdings mit ungeheurer Verve, das im Text Erzählte und Geschilderte noch einmal dargestellt. So war Dorés Methode in der „Hölle", die bereits gewaltiges Aufsehen machte, so in der 1865 bei Mame erschienenen Bibel, die seinen internationalen Ruhm begründete (Abb. 125). Dorés Tätigkeit ist jetzt bereits von einer nervösen Hast. In einem Jahre wird die große Reihe der Zeichnungen zur heiligen Schrift geliefert, und ganz rasch muß auch die Übertragung auf den Holzstock vollendet sein. Es kann nicht ausbleiben, daß dabei gelegentlich Wiederholungen mit unterlaufen. Zumal im Landschaftlichen und in der Art der Beleuchtung finden sich in der Bibel manche Parallelen; der Beschauer hat nicht selten das Gefühl einer gewissen Eintönigkeit, und er wird durch die immer gleiche angespannte Erregung, mit der er erfüllt werden soll, ein wenig ermüdet. Trotzdem wurden auch die nächsten Früchte von Dorés erstaunlicher Tätigkeit mit allgemeinem Jubel aufgenommen. Ein Dezennium voll unglaublicher Arbeit stand der Meister noch an der Spitze der französischen Holzschneidekunst. Der „Hölle" Dantes ließ er 1868 das „Purgatorio" und das „Paradiso" folgen. Tennysons „Idyll" schloß sich an, dann ein Rabelais und, als Abschluß einer langen Reihe weiterer Illustrationen, zu deren

Aufzählung allein uns der Raum gebricht: der „Rasende Roland“ des Ariost. Dieses letzte Werk ist noch einmal nach jeder Richtung hin charakteristisch für den Unermüdlichen. Hier konnte er allen Launen seiner romantischen Phantasie die Zügel schießen, wilde groteske Gruppen durcheinander wirbeln lassen, durch bizarre Beleuchtungseffekte die dämonische Wildheit der Dichtung wieder abspiegeln. Auch galt es hier, wie in der Bibel, gar häufig gerade die Aufgabe zu lösen, die er mit besonderer Virtuosität zu überwinden verstand: nämlich Massenszenen zu schildern, in denen zahllose Gestalten sich zusammendrängen, um weit im Hintergrunde zu verschwinden. Nach wie vor verstanden es die Holzschneider, an ihrer Spitze immer wieder Pisan, neben dem jetzt in erster Reihe Pannemaker (Abb. 125) hervortrat, jeder Laune und jedem Raffinement seiner Zeichnung zu folgen.

Doch auch die phantastische Romantik der Doréschen Komposition veraltete. Dem gewaltigen Aufgebot seiner Effekte setzten Jüngere, wie Daniel Vierge, die naturalistische Frische und Unmittelbarkeit der modernen Malerei entgegen. Vierge rettete sich aus der Malerei sogar den Pinselstrich in die Illustrationszeichnung hinüber und lehrte die Xylographen, ihn in ihrer Sprache auszudrücken. Der Holzschneider Martin ward für ihn, was Pisan für Doré gewesen war, und brachte es fertig, bei den Illustrationen zu Michelets „Histoire de France“ wie bei den Bildern zu Vierges berühmter Ausgabe von Victor Hugos „Notre Dame de Paris“ den ganzen nervösen Impressionismus der Zeichnung auf den Holzstock zu bringen. Vierge hat an Fruchtbarkeit Doré nicht viel nachgegeben; hat er nicht eine so große Menge umfangreicher Werke herausgegeben, so hat er durch eine Unzahl schnell hingeworfener Zeichnungen an den illustrierten Blättern mitgearbeitet. Zumal der „Monde illustré“ veröffentlichte fast jede Woche Arbeiten seiner Hand. Und eine ganze Schule von Zeichnern und Holzschneidern zog Vierge wie Doré hinter sich her (Abb. 126 u. 127).

In England begegnen wir der gleichen Entwicklung. Wir hatten den englischen Holzschnitt in dem Augenblick verlassen, da Bewicks Erfindung die Xylographie jenseits des Kanals von Grund aus reformiert hatte. Der Ruhm des englischen Holzschnitts blieb auch in der Folge hauptsächlich auf das technische Gebiet beschränkt. Von London aus kamen John und Charles Thompson nach Deutschland und Frankreich, um die Lehren Bewicks als Apostel zu verbreiten, doch die künstlerische Seite des Holzschnitts ist weder bei uns noch in Frankreich durch England beeinflußt worden. Der Wert des englischen Holzschnitts aber liegt darin, daß die Xylographen jeder Zeichnung in einer Weise gerecht wurden, wie man das bei uns nicht kannte. Jedes Blatt der großen illustrierten Zeitschriften, wie der „Art Union“, die seit 1837, und der „Illustrated London News“, die seit 1842 erschienen, war ein Meisterstückchen (Abb. 129). Ungeschicklichkeiten und Roheiten trifft man schon in den ersten Jahrgängen nicht mehr an. Mit glänzendem Geschick verstanden es auch die Xylographen des „Punch“, die humoristischen, derb burlesken Zeichnungen der Karikaturisten wiederzugeben. Der charakteristische englische Humor, der in den Linien dieser Satiriker lag, wurde von den Technikern ohne Rest auf den Holzstock übertragen.

Der englische Holzschnitt unterscheidet sich in seiner ganzen Art wesentlich vom französischen und deutschen. Er hat nicht die schlichte Art des Faksimile, in der wir Besonderes leisten, diese oft etwas ungelenke Manier, hinter der sich doch so viel Empfindung verbirgt; er hat auch nicht die raffinierten Effekte des französischen Holzschnitts, die grellen Gegensätze zwischen schwarzen Schattenpartien und scharfen Lichtern, die hineinspielen. Der Engländer ist in seiner ganzen Art auch hier kühler als der Deutsche und der Franzose. Die Virtuosität seiner Stichelführung hat nie etwas eigentlich Erwärmendes, Hinreißendes. Die technischen Neuerungen Bewicks sind natürlich nirgendwo so benutzt worden wie in England. Die Malerei mit kleinen weißen Linien, die der Spitzstichel überall aus der schwarzen Grundfläche herausschneidet, ward hier in erstaunlichem Maße ausgebildet. Wichtig war für England, daß es den fabrikmäßigen Anstaltsbetrieb, der sich in Frankreich und noch mehr in Deutschland einbürgerte, nie kennen lernte. Überhaupt hat der englische Geschmack den Holzschnitt dort vor den

schlimmsten Auswüchsen bewahrt. Von der Hochflut der Prachtwerke blieb das Publikum verschont, dafür wurde die Illustration der Wochenblätter, selbst die Zeichnung von Tagesereignissen durchschnittlich mit mehr künstlerischem Verständnis hergestellt als bei uns. Die Zeitschriften, die bei uns vielfach Beförderer der Geschmacklosigkeit waren, sind dort tatsächlich überwiegend Verbreiter des Geschmackes geworden. In dem allerdings nicht überall vorbildlichen „Penny Magazine", das 1832 von Charles Knight begründet wurde und das Vorbild des viel tiefer stehenden deutschen „Pfennig-Magazins" ward, in den großen Journalen, die zum Teil heute noch in allen englischen Bürgerhäusern Eingang finden: dem „English Magazine", „Art Magazine", „Quiver", „Cassel's Magazine", „Art Journal", „Good Words", „Sunday Magazine" und all den anderen, vor allem aber in den größten und wichtigsten Erzeugnissen der periodischen Literatur: den „Illustrated London News" und dem „Graphic" (Abb. 130), wurde doch dafür gesorgt, daß das Publikum vor kunstverlassener Schluderarbeit bewahrt wurde. Der heutige Stand des englischen Kunstgewerbes zeigt, welche schönen Früchte eine solche künstlerische Volkserziehung tragen kann. Als das „Penny Magazine" erschien, war noch der Kupferstich und vor allem der Stahlstich als Illustrationsmittel beliebt, dann aber eroberte sich der leichter herzustellende Holzschnitt in kurzer Zeit das ganze Gebiet. Die „Illustrated London News", von Herbert Ingram begründet, waren bereits vollkommen auf den Holzschnitt gestellt. Hier gaben sich nun im Laufe der Jahre alle bekannten Maler ein Rendez-vous. Landseer, Leslie, Wilkie und viele andere treffen wir im Mitarbeiterkreise dieses Journals. 1869 trat dann der „Graphic" als gewichtiger Konkurrent daneben auf. W. L. Thomas, sein Begründer und Direktor, hatte das Prinzip, die jüngere Künstlergeneration heranzuziehen. Mit Arbeiten für die Anfangs-Jahrgänge des „Graphic" hat sich z. B. der junge Herkomer, dem es damals recht schlecht ging, seine ersten größeren Einnahmen erworben. Eine Eigenart des englischen Holzschnitts aber beruht darin, daß unter den Technikern so wenig wie unter den Zeichnern nach Bewick einzelne hervorragen, die durch ihre Arbeit plötzlich einen Umschwung herbeiführen oder neue Wege eröffnen. Auch hier liegt der Wert der englischen Leistungen in dem Zusammenarbeiten gleichmäßig geschulter Kräfte, bei denen die Gesamtheit wichtiger ist als die einzelnen Mitglieder.

* * *

Nordamerika trat erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt eigentlich in die Kunstgeschichte und damit auch für unser Sondergebiet in die Zeit ein, wo von einer eigenen Entwicklung die Rede war. Aber die schnelllebigen Amerikaner holten rasch nach, was sie versäumt hatten, und der amerikanische Holzschnitt ward bald ein wichtiger Teil der modernen graphischen Kunst. Gewiß gab es schon vor 1850 jenseits des Ozeans Maler, Zeichner und Holzschneider. Sie standen naturgemäß durchweg unter dem bestimmenden Einfluß Englands. Alexander Anderson, der den offiziellen Titel eines „Vaters des amerikanischen Holzschnitts" führt, war ein Nachahmer Bewicks, der, so gut es gehen wollte, die Art des englischen Meisters kopierte. Dann kamen aus Europa selbst, abermals aus England, spekulative Xylographen herüber, die in der Neuen Welt verwerten wollten, was sie zu Hause gelernt hatten. Die ganze Glätte und Kälte der Bewick-Schule, ihre stahlstichartige Manier fand hier ihr Echo. Nur ein Vollblutamerikaner ragt in jener Zeit aus der Menge der schlecht und recht arbeitenden Holzschneider hervor: A. V. S. Anthony, der artistische Leiter der Firma James R. Osgood & Co. in Boston, die eine große Menge illustrierter Bücher auf den Markt brachte. Von Anthony, kann man sagen, stammt die eigentliche amerikanische Holzschneiderschule her, deren Wesen sich durchaus von dem der europäischen Xylographie unterscheidet. Dieser Grundunterschied beruht darin, daß der amerikanische Holzschnitt absolut und radikal Tonschnitt ist, daß er skrupellos auf das Malerische ausgeht, ohne daß auch nur im mindesten das Gefühl vorwaltet, was könnten damit Wege eingeschlagen werden, die dem Wesen dieser Kunst von Hause aus fremdartig sind. Das kann nicht Wunder nehmen; denn die amerikanische

Kunst ist so glücklich und so unglücklich, keine Tradition zu besitzen. Sie springt im neunzehnten Jahrhundert plötzlich auf den Plan, nicht eigentlich organisch aus dem Volkstum herausgewachsen, sondern gewissermaßen auf mechanischem Wege entstanden durch eine Addierung aller Einflüsse, die von Europa herüberkamen. Wie die amerikanische Nation, so hat auch die amerikanische Kunst keine Jugend; sie tritt gleich als ein Mann ins Leben, sofort gereift und sicher. Es hat etwas Unheimliches, diese Erscheinung zu beobachten. Für den Holzschnitt war sie von besonderer Bedeutung. Was wußte man hier in den jungen Riesenstädten von den Meistern und Blättern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, was fragte man hier nach den Überlieferungen der alten großen Zeit, die bei uns mächtig sind! Man nahm einfach die modernen Errungenschaften als etwas Gegebenes hin, und die amerikanischen Kunsthistoriker, die von der Geschichte des Holzschnitts erzählen, können sich gar nicht genug darüber wundern, daß wir uns in dem guten, dummen Deutschland die Köpfe darüber zerbrechen, ob nicht die moderne Tonmalerei doch eine unnatürliche Leistung des Holzschnitts sei. Für Amerika kam darum der Holzschnitt gar nicht eigentlich als Kunst für sich in Betracht. Daß es einmal Meister gegeben hatte, die in der Sprache des Holzstocks ihre tiefsten Empfindungen niedergeschrieben hatten, wußte man kaum. Für die Amerikaner galt der Holzschnitt lediglich als reproduktive Fertigkeit, als ein Verfahren, Gemälde, Skulpturen und andere Werke der bildenden Kunst in Nachbildungen zu verbreiten oder Tagesereignisse, Städteansichten und dergleichen einem möglichst weiten Kreise nahe zu bringen. Und noch ein anderes Element kommt hinzu: die Amerikaner sind praktische Leute, ihre Kultur beruht auf der fabelhaften Entwicklung der Technik. Auch das wirkte auf die Entwicklung des Holzschnitts. Sah man einmal diese graphische Kunstübung lediglich als reproduzierend an, so galt es weniger, ihren künstlerischen Inhalt als ihre technische Seite zu vervollkommnen. Nur kurze Zeit hat in Amerika unter dem Einfluß Europas die Bleistift- und Federzeichnung als Vorlage für den reproduzierenden Künstler eine Rolle gespielt. Man sah nicht ein, warum man nicht die Errungenschaften der Technik völlig ausnutzen sollte, und warf sich ganz und gar darauf, große gemalte Vorlagen, Schwarzweißbilder in Öl oder in Gouache, die man auf den Stock photographierte, in die Sprache des Holzstichels zu übersetzen.

Die amerikanischen Xylographen hatten also nur ein Ziel: das Malerische ihrer Vorlagen restlos wiederzugeben. Sie gingen dabei so weit, nicht nur den Wechsel von Licht und Schatten und die Zwischenstufen der Übergänge genau zu übernehmen, sondern sie wagten es, direkt die Flächen, die der Pinsel auf dem Karton oder der Leinwand aufträgt, auf die Platte zu übertragen. Die Pinselführung selbst sollte man im Druck wiedererkennen. Durch eine ungeheure Menge kreuz und quer liegender Striche und Punkte, durch einen fortwährenden Wechsel in der Struktur des Schnittes suchte man diesen Effekt zu erreichen. Man schlug dabei bald über die Stränge und geriet, wie es auf diesem Wege natürlich war, ins Rohe, Übertriebene, ja ins Unsinnige hinein. Die Blätter bekommen eine solche Unruhe, sie zerfallen so sehr in einzelne geschnittene Farbenflecke, daß von einer einheitlichen, geschlossenen Wirkung nicht mehr die Rede sein kann. Diese übertriebene amerikanische Manier hat jenseits und diesseits des Ozeans geradezu verheerend gewirkt. Es konnte natürlich nicht ausbleiben, daß man auch in Europa, selbst in Deutschland, die amerikanische Art nachzuahmen suchte. Man hatte vor der unglaublichen Verfeinerung ihrer Technik großen Respekt, und darin beruht ja auch gewiß ein Verdienst der Amerikaner. Sie trieben den Tonstich bis zur äußersten Konsequenz, zeigten, was sich alles damit erreichen ließ, und trugen so, ohne es zu wollen, auch wieder das Ihrige dazu bei, daß eine Reaktion kommen mußte.

Der Ausgangspunkt der modernen amerikanischen Manier ist eine Reihe von Holzschnitten nach Zeichnungen von J. E. Kelly, die in dem Jahre 1877 und 1878 in „Scribner's Monthly", dem heutigen „Century Magazine", erschienen (Abb. 130—132, 134 u. 135). Sie riefen in der amerikanischen Künstlerwelt einen ähnlichen Aufruhr hervor, wie in Frankreich die Doré-Schnitte. Das Publikum war verblüfft und die älteren Künstler nicht minder, aber man gab sich nach kurzer Zeit der neuen Schule gefangen. Unter

Abb. 145. Illustration aus den 48 Stationen des Tokaido zwischen Tokio und Kioto. Autotypische Verkleinerung des Farbschnittes von Hiroshige. (Zu Seite 144.)

den Holzschneidern, die Kellys Zeichnungen vervielfältigt hatten, finden wir J. G. Smithwick, den amerikanischen Vorkämpfer des neuen Prinzips. Den Hauptanteil hatte aber ein eingewanderter Deutscher: Friedrich Juengling (Abb. 130), ein geborener Leipziger, der kurz vorher nach Amerika übergesiedelt war. Die Zeichnungen Kellys waren keine großen Kunstwerke; es waren Beilagen zu Beschreibungen von aktuellen Ereignissen, industriellen Unternehmungen und Szenen aus dem Polizeileben. Sie waren nicht in sorgsamer Zeichnungsmanier, sondern mit unbekümmerter malerischer Routine aufs Papier geworfen. Mit hingepatzten Farbenflecken suchten sie, nicht ungeschickt, die Vorgänge zu schildern. Juengling machte sich nun an die Arbeit, diese impressionistische Malweise im Holzschnitt zu erhalten. Mit unermüdlicher Geduld studierte er die Tonabstufungen und das Hin und Her der Pinselstriche, und es gelang ihm der Tat, in der Reproduktion dieser Vorlagen Erstaunliches zu leisten. Es kam ihm darauf an, nicht nur den Gehalt der Kellyschen Zeichnung, sondern vor allem ihre technische Manier, ihre „Mache", zu bewahren; denn das war es, was das Publikum bei den Gemälden interessierte, das wollte man ihm auch in den Holzschnitten nicht entziehen. Juengling blieb seit diesen ersten Leistungen an der Spitze der alles mit sich fortreißenden neuen Schule. Die moderne Landschaftskunst wie die moderne Bildnismalerei fanden in ihm einen Interpreten, wie er nirgend anderswo auftrat. Alle die verschwommenen und malerischen Elemente der impressionistischen Luft- und Lichtmalerei, den ganzen komplizierten Wechsel zarter Tonnuancen, die unendliche Reihe von Farbenabstufungen, in denen die moderne Landschaft ihre Ausdrucksmittel sah, suchte er wiederzugeben. All den raffinierten koloristischen Kunststücken der modernen Porträtisten, die den Kopf ihres Modells als Anlaß zu einem farbigen Spiel auffaßten, folgte er mit seinem Holzstichel. Das alte zeichnerische Motiv des Holzschnitts war völlig verschwunden, von seinen dekorativen Absichten überhaupt nichts mehr zu merken. Nicht nur schwarze Striche und Strichlein traten in dichten Schraffierungen auf, auch die feinen weißen Linien, die der Stichel aus der Holzplatte herausgrub, kreuzten sich und gaben ein Geflimmer von Licht, das sich, wo es die malerische Vorlage erforderte, über das Vervielfältigungsbild ver-

breitete. Die Porträtstudien nach William M. Chase stehen hier in Juenglings Tätigkeit an erster Stelle.

Die einzelne Linie, auf die der Holzschnitt ursprünglich gestellt ist, spielt also hier gar keine Rolle mehr, eine Summe von vielen Linien ist es vielmehr, die das Element dieser Kunst darstellt. Die Linie an sich hat nur einen zeichnerischen Wert, sie wird als solche darum verbannt. Man geht so weit, daß man die Technik des Malers selbst bis ins kleinste nachbilden, daß man ausdrücken möchte, ob Kohle, Kreide oder Wasserfarbe das Material der Vorlage ist, daß man bei Aquarellen den Unterschied zwischen Lasur- und Deckfarben deutlich machen, ja bei Zeichnungen an weiß gelassenen Stellen sogar das Korn des Papiers andeuten möchte. Immer tiefer gerieten die Amerikaner auf diesem Wege ins Experimentieren hinein, bis sich schließlich ihre eigene Fertigkeit überschlug. Man hat gesagt, daß der amerikanische Holzschnitt durch sein radikales Vorgehen den Farbensinn oder wenigstens den Sinn für den Unterschied der farbigen Valeurs im Volke verbreitet habe. Das ist natürlich ein Trugschluß; denn wie soll man mit der Druckerschwärze, die schließlich doch allein dazu diente, Holzschnitte zu vervielfältigen, den Farbensinn pflegen!

Es hat auch in Amerika an lebhaftem Widerspruch einer kleinen Gruppe gegen die kecken Neuerer nicht gefehlt. Freilich, diese Gegner waren zumeist konservative Leute, die weniger aus einem Gefühl für die wahren Aufgaben der Holzschnittkunst, als vielmehr aus einer unbestimmten Angst vor dem Neuen Einspruch erhoben. Es ging am Ende der siebziger Jahre eine leidenschaftliche Diskussion durch die ganze amerikanische Presse, an der das Publikum regen Anteil nahm. Das Resultat dieses Meinungsaustausches war die große Ausstellung amerikanischer Holzschnitte im Museum zu Boston im Herbst 1881, deren Katalog einer Geschichte der gesamten Entwicklung bis zu jenem Zeitpunkt gleichkommt.

Neben Juengling seien hier nur wenige amerikanische Holzschneider mit dem Namen aufgeführt. Timothy Cole ward nach Junglings Tode im Jahre 1889 vielleicht der wichtigste von ihnen allen, ein Mann, der in allen Sätteln gerecht ist und dem Charakter jeder Vorlage nachzukommen weiß. Im „Century Magazine", zu dessen Mitarbeiterstamm er gehört, kann man seine Arbeiten verfolgen (Abb. 134). William Miller war der hervorragendste Schüler und Mitarbeiter Junglings. Gustav Kruell (Abb. 128 u. 132) und Thomas Johnson (Abb. 131) machten sich als vortreffliche Porträtholzschneider bekannt. Aus aller Herren Länder sind diese Leute in Amerika zusammengekommen, aber sie sind in ihrer Art so eins geworden, daß der Unkundige die Verschiedenheit ihrer Abstammung nie bemerken würde.

Bei der großartigen Entwicklung, die der amerikanische Holzschnitt in seiner Art genommen, hat vor allem auch der Buchhandel ein gewichtiges Wort mitgesprochen. Die amerikanischen Verleger sind Kaufleute größten Stiles, die durch ihren Unternehmungsgeist und weiten Blick auch ihre englischen Kollegen noch weit hinter sich lassen. Zumal zwei große Firmen: die „Century Company", die Herausgeberin des „Century Magazine", und der Verlag von Harper haben viel getan. Durch diese Verhältnisse sind die Amerikaner auch vor dem Anstaltsbetriebe, der in Europa vielfach so böse gewütet hat, bewahrt geblieben. Die dortigen Holzschneider haben sich durchweg weit mehr als Künstler gefühlt als die unsrigen und sich in der großen „Society of American Wood Engravers" einen Schutzschild gegen das Einreißen der gänzlich handwerksmäßigen Manier geschaffen. Die Holzschnitte in den großen Revuen, also in „Scribner's Monthly" und dessen Fortsetzung, „The Century Magazine", die uns schon wiederholt begegnet sind, dann in „St. Nicholas", der Kinderzeitschrift desselben Verlegers, in „Harper's Monthly" (Abb. 136—139) und „Harper's Weekly" sind in der Tat fast ausnahmslos Arbeiten, die einzeln ihre Bedeutung haben, man mag mit dem Prinzip ihrer Herstellung einverstanden sein oder nicht. Man hat das in Amerika sehr wohl erkannt und diesen Holzschnitten die Achtung nicht versagt, die man einem persönlichen Kunstwerk gegenüber an den Tag legt. Die Blätter in den Heften selbst freilich können den verwöhnten Kunstfreund nicht befriedigen. Unter der Schnellpresse, die Hundert-

Abb. 146. Aus den Ansichten des Fuji. Farbiger Schnitt nach Hiroshige. Autotypisch verkleinert.
(Zu Seite 144.)

tausende von Nummern druckt und mit dem Text zugleich eine ganze Reihe Schnitte, natürlich nicht von Holzplatten, sondern von Galvanos, aufs Papier bringt, verlieren die Arbeiten ihre Feinheit. Will man sie als Kunstwerke genießen, so muß man sich an die Probedrucke halten, die von der Holzplatte selbst abgezogen werden und die Linie des Schnittes allein in ihrer ganzen Ausdrucksfähigkeit bewahren. Diese Probedrucke aber sind in Amerika und nur in Amerika ein Gegenstand des Sammeleifers der Liebhaber geworden. Von zahlreichen Holzschnitten, die in den Zeitschriften erschienen sind, haben die Amateure alle Probedrucke aufgekauft, deren sie habhaft werden konnten, und das Museum von Boston, dessen Leitung, wie wir sahen, sich besonders um die Pflege des künstlerischen Holzschnitts bemühte, hat eine umfassende Sammlung solcher Probedrucke angelegt, die beweist, wie hoch die Arbeit der künstlerischen Xylographen in Amerika eingeschätzt wird.

* * *

Im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts begann für den Holzschnitt Europas wiederum eine neue Epoche. Der Umschwung, der in seinem Betriebe eintritt, hängt zusammen mit den großen Wandlungen der allgemeinen Kunstverhältnisse. In dem Maße, wie das Koloristische, Malerische in der allgemeinen Wertschätzung gestiegen war, sank der Respekt vor der Linie, und die Folge davon war ein Zurücktreten aller dekorativen Elemente gewesen. Daher kam es, daß das neunzehnte Jahrhundert auf dem Gebiete des Kunstgewerbes von der Mitte bis gegen sein Ende hin unfruchtbar geblieben ist und sich damit begnügte, die alten Stile zu lernen und zu kopieren. Zwischen der freien Kunst und dem Kunstgewerbe aber stehen die graphischen Künste. Ihrem geistigen Gehalt nach sind sie der freien Kunst, ihrem technischen Betriebe nach dem Kunsthandwerk näher verwandt. Doch die Technik gibt bei ihnen schließlich den Ausschlag, aus dem Technischen erst können sie das Künstlerische entwickeln; nicht umgekehrt, wie man im neunzehnten Jahrhundert glaubte. Die moderne Malerei hatte in ihrem letzten Stadium, in der absoluten Machtepoche des Impressionismus, die Konturen aufgehoben, um die ganze Welt rein malerisch zu betrachten. Der moderne Holzschnitt in seiner Konsequenz, wie ihn Amerika darstellt, war auf diesem Wege gefolgt, und wie die malerische Ausdrucksweise des Impressionismus die koloristische Bewegung schlechthin zum Ende geführt hatte, so brachte auch der amerikanische Holzschnitt die Tonstichmanier an die letzte Grenze ihrer Ausdrucksfähigkeit. Die Reaktion, die notwendig kommen mußte, hatte darum bei der *Linie* einzusetzen. *Sie* wieder herzustellen, *ihren* Wert wieder zu erkennen, ward die wichtigste Aufgabe.

Als die Kulturvölker sich nach einer erneuten Betonung des dekorativen Elements sehnten, waren sie zunächst ratlos. Da kam zum guten Glück eine Anregung von einer Seite, von der man sie nicht vermutet hatte. Die alte Kulturwelt des Ostens tat ihre Pforten auf: die Kunst der *Japaner* ward uns bekannt. Nichts verband diese Kunst mit den Stilen der europäischen Vergangenheit. Sie war der unmittelbare und lebendige Ausdruck einer tausendjährigen, uralten Kultur, die sich ganz unabhängig vom Abendlande entwickelt hatte. Mit Entzücken sahen die Europäer diese neue alte Welt plötzlich auftauchen. Die Pariser Weltausstellung von 1867 ließ uns den ersten Blick in diesen wundervollen Zauberberg tun, und im langsamen Vorwärtsschreiten erfaßte die Begeisterung für den Japanismus ganz Europa. Die Franzosen waren die ersten, welche die Bedeutung der neuen Erscheinung fühlten und aussprachen, dann erst folgten die Engländer und zuletzt, wie leider immer in der europäischen Entwicklung der bildenden Künste seit geraumer Zeit, die Deutschen. In Japan war die Kunst seit Jahrhunderten ein Teil des nationalen Lebens; sie hatte den Zusammenhang mit dem Handwerk, mit dem Gewerbe, mit dem Hause nie verloren. Die Motive, welche die Natur dem Künstler gibt, waren hier niemals direkt benutzt, sondern stets nur als Hilfsmittel für den Schmuck des Daseins verwertet. Zu diesem Zweck mußten sie immer eine Umwandlung erfahren, eine Umwandlung im künstlerischen und im dekorativen Sinne. Das ganze moderne Kunstgewerbe sog für seine Erneuerung aus dieser Kunstwelt der Japaner seine wichtigsten Kräfte. Natürlich war es notwendig, die Prinzipien, die man von den Künstlern des ostasiatischen

Inselreiches lernte, nun für unsere besonderen Zwecke auf allerlei Umwegen zu verarbeiten. Der Holzschnitt aber konnte von den Japanern unmittelbar lernen; denn gerade diese Kunstübung stand seit Jahrhunderten in Nippon in höchster Blüte, und niemals hatten die Japaner es versucht, sie auf Wege zu führen, die ihrer Natur nicht entsprachen.

Von allen japanischen Kunstübungen ist der Holzschnitt uns am spätesten bekannt geworden. Erst in den letzten drei Jahrzehnten wurde er gewissermaßen überhaupt erst entdeckt, nach Europa gebracht und kunstgeschichtlich bestimmt. Bei allen Grundverschiedenheiten der Entwicklung aber hatte er, wie wir jetzt erkannt haben, in Japan eine ähnliche Bedeutung wie bei uns. Auch dort stellt er eine volkstümliche Kunst dar, die der mehr aristokratischen freien Malerei als Konkurrentin zur Seite steht. Das farbige Holzschnittblatt ersetzt dem einfachen Mann den kostbaren Kakemono, den zierlich bemalten Seidenstreifen, mit dem der Reiche sein Gemach schmückt. Dann aber ist der Holzschnitt in Japan wie bei uns die allein herrschende Technik für die Illustration. Alle die wunderbaren Bücher, auf deren weichem Papier die reizenden Darstellungen mit der phantastischen Schrift wechseln, sind mit Hilfe von Holzschnittplatten, erst in jüngster Zeit durch Hinzuziehung des Letternsatzes, der den Text herstellt, gedruckt.

Im Holzschnitt spiegelt sich die ganze japanische Kunst am klarsten und reinsten wider. Hier konzentriert sich der Geist und das technische Können der Künstler von Nippon in wundervoller Weise. Die Eigenart der Naturauffassung, die aus den Gemälden spricht, finden wir hier wieder. Es ist diese merkwürdige Art des Sehens, die so völlig abseits liegt von der Art, wie die Augen der abendländischen Völker das bunte Spiel der Welt betrachten. Das Maßgebende ist der absolute Verzicht auf alles, was man Realismus oder Naturalismus in unserem Sinne nennen könnte. Der Japaner geht auf den rein dekorativen Schmuck der Fläche aus, und um diesen Zweck zu erreichen, verachtet er zwei der wichtigsten Kunstmittel, deren wir uns bedienen: die Illusion der plastischen Körperhaftigkeit der Figuren und die regelrechte Perspektive. Die Erscheinungen des Raumes projiziert er auf die Fläche, und nicht darauf kommt es an, daß der Eindruck der Natur unmittelbar wiedergegeben, das heißt nach Maßgabe der künstlerischen Individualität nachgeschaffen wird, sondern darauf, daß durch Linien und Farben, die dem Auge wohltun, in andeutender Sprache ein verändertes, gesteigertes, von den Zufälligkeiten des Realen abstrahierendes Abbild der natürlichen Erscheinung gegeben wird. Darum kennt der Japaner nicht den Wechsel von hellen und dunklen Partien im Sinne unserer Abschattierungen. Er gibt nur die wichtigen entscheidenden Linien der Figuren und Gegenstände, die er aus der Fülle der natürlichen Züge mit scharfem Auge auswählt. Die Zeichnung der Japaner ist die höchstentwickelte Konturenzeichnung, die es gibt, — welches Volk hätte den Holzschnitt, diese Konturenkunst par excellence, besser brauchen können als gerade sie! Und die Farbe ist kein Mittel, diese Linienabstraktionen der Wirklichkeitsillusion näher zu bringen, sondern dient lediglich dazu, ihren Reiz in dekorativer Hinsicht zu erhöhen, das Auge auch nach der andern Seite des Sehsinns anzuregen.

Wenn wir eine Sammlung japanischer Holzschnitte durch unsere Hände gleiten lassen, so haben wir, wenn nicht genauere Studien uns unterstützen, wohl das Gefühl, daß kaum ein Stilunterschied zwischen den einzelnen Blättern bestehe. Wir möchten glauben, daß fast alle diese Dinge von einer Hand stammen. Erst dem Kenner erschließen sich die individuellen Verschiedenheiten der einzelnen Meister und ihrer Epochen. Denn auch der japanische Holzschnitt hat seine Entwicklungsgeschichte; auch er ist nicht als Meister vom Himmel gefallen. Wie in Europa haben in dem Inselreich zuerst einfache Handwerker die Drucke nach anspruchslosen Vorlagen hergestellt. Erst als die Maler für den Holzschnitt zu arbeiten begannen, kam der Aufschwung, erst sie haben die Drucker dazu angespornt, ihre handwerkliche Geschicklichkeit weiter auszubilden. Die technischen Prinzipien der Japaner unterscheiden sich im Grunde nicht allzu sehr von den unsrigen. Natürlich ist das Holz des Stockes stets in Längsrichtung geschnitten; vom Hirnholz brauchte man nichts zu wissen, da das Bedürfnis nach Ton-

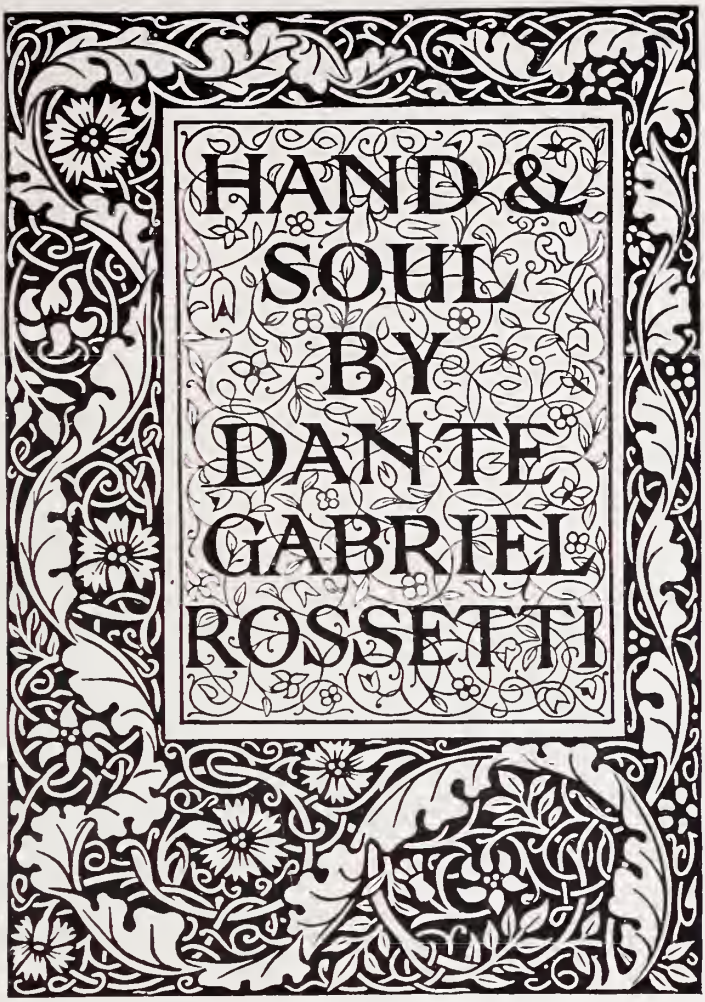


Abb. 147. Schnitt nach W. Morris. Titelseite zu Rosettis „Hand and Soul", auf der Kelmscott Preß gedruckt. Nach A. Vallance „The Art of William Morris" Verlag von George Bell & Sons in London. (Zu Seite 147.)

schnitt und Tonstich niemals auftrat. Die Platte ist meist aus Kirschbaum oder einer anderen harten Holzart gefertigt. Auf diese Platte wird die Zeichnung aufgetragen; nicht auf das Holz selbst, auch nicht auf die grundierte Fläche, die der Japaner nicht kennt, sondern auf durchsichtiges Papier, das sorgfältig aufgeklebt wird. Gezeichnet wird dabei selbstverständlich wie in Europa im Gegensinne, das heißt so, daß die Bildseite auf der Tafel liegt. Der Holzschneider entfernt nun zuerst das weiße Papier zwischen den Linien der Zeichnung und schneidet dann mit kleinem scharfem Instrument das Holz darunter derart fort, daß die Zeichnung allein erhaben stehen bleibt. Die schmalen Papierstreifen über den Linien der Zeichnung werden zum Schluß entfernt. Dann wird die Platte mit Tusche eingeschwärzt, Papier darauf gelegt und der Druck mit der Hand ausgeführt. Aber die Tusche wird nicht gleichmäßig, sondern, um mannigfach nuancierte Wirkungen zu erzielen, hier stärker, da schwächer, dort in Übergangstönen auf den Holzstock aufgetragen, so daß mit einem einzigen Druck die interessantesten Verschiedenheiten erreicht werden können. Zur Herstellung des Buntdruckes bedient man sich desselben Verfahrens wie bei uns: jede Farbe erheischt im allgemeinen eine besondere Platte,

und durch Merkzeichen, die in jeder Platte an derselben Stelle eingeschnitten werden, wird dafür gesorgt, daß die Abdrücke genau aufeinander passen.

Wie die griechische Kunst aus der ägyptischen, so ist die japanische aus der chinesischen entstanden. Auch den Holzschnitt haben die Japaner von ihren bestgehaßten Verwandten auf dem asiatischen Kontinent. Die Chinesen wissen nach unserer Kenntnis bereits seit dem sechsten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung, wie man mit geschnittenen Schriftzeichen druckt. Es wird angenommen, daß ihnen damals auch schon die Kunst des Bilddrucks bekannt war. Wann diese Fertigkeiten nach Japan herübergekommen sind, hat sich noch nicht sicher feststellen lassen. Das älteste illustrierte Buch, das wir kennen — in dieser Kunst der Illustration ist Europa früher auf dem Platze als Ostasien — ist der Ritter- und Liebesroman „Ise Monogatari", der 1608 gedruckt ist. Die Verfasserfrage dieses Buches ist noch nicht ganz gelöst; man schwankt zwischen dem Dichter Narihira und der Dichterin Ise. Von dem Künstler aber wissen wir gar nichts Genaues. Wir können nur sagen, daß die Illustrationen des Buches die charakteristischen Merkmale des sogenannten Tosa-Stils tragen. Die „Tosa-Schule" hat sich etwa im dreizehnten Jahrhundert entwickelt. Sie ist die Fortsetzung der Yamato-Schule, die zuerst mit kraftvoller Entschiedenheit der von den Chinesen abhängigen Kunst einen selbständigen nationalen Stil entgegensetzt. Neben der Tosa-Schule bleibt die reine chinesische Richtung bestehen, die sich aber ebenfalls fortentwickelt und im sechzehnten Jahrhundert in der Kano-Schule ihre Blüte erlebt. Und noch eine dritte Schule, eine religiöse, die mit dem Buddhismus, ebenfalls aus China, nach Japan kam, trat machtvoll auf, eine Schule, welche die alten, aus Indien stammenden Formen, die der buddhistische Gottesdienst dort hervorgebracht hatte, in dem Wandel der Zeiten unberührt erhielt. Diese drei Schulen finden wir im siebzehnten Jahrhundert nebeneinander. Die buddhistische strebt nach Tiefe der religiösen Erfindung und Reinheit des Stils. Die Kanos und ihre Anhänger, diese Erben der alten Chinesen, zeichnen sich durch außerordentliche Gewandtheit, durch eine freie Phantastik und eine kühne, ungezwungene Pinselführung aus, die der Strenge der buddhistischen entgegengesetzt ist. Die Tosa-Schule steht in der Mitte. Zierlich und korrekt in den Linien, reich und flüssig im Farbenauftrag geben ihre Bilder Darstellungen aus der vornehmen Welt und den Heldengeschichten der Vergangenheit. Darin aber treffen sich diese drei Schulen, daß sie durchweg nur für die Begüterten arbeiten. Der Adel, die Reichen, die Geistlichkeit stellen das Publikum dar, und aus ihren Kreisen gehen auch die Maler hervor.

Doch diese Strömungen der Malerei spiegeln sich fast allein in den kleinen Bildchen der illustrierten Bücher wieder, und auch da nur gelegentlich. Die größeren Einzelblätter aber, die dem japanischen Holzschnitt ihr Gepräge geben, weisen nur in der frühesten Zeit Beziehungen zu den alten Hauptstilen der hohen Kunst auf. Diese Blätter mit Heiligenbildern aus der Epoche der sogenannten primitiven Meister verzichten noch auf die farbige Nebenwirkung. Sie erscheinen fast noch als kalligraphische Blätter; denn von der kunstvollen Führung der seltsamen Schriftzüge, die sie begleiten, führt ein gerader Weg zu dem wundersamen Reiz des Linienspiels in diesen fremdartig-hieratischen Figuren. Dann aber, zur Zeit Hishikawa Moronobus (1638—1714), der den japanischen Holzschnitt zuerst bewußt in künstlerische Bahnen lenkte, tritt auch die Farbe hinzu, die aber zunächst, wie von den europäischen Illuminatoren, mit der Hand in die fertigen Abdrücke hineingemalt und erst allmählich durch den Druck von mehreren Platten gewonnen wird. Moronobu, ursprünglich ein Zeichner für Färber und Sticker, befestigte die Verbindung zwischen der Malerei und dem Holzschnitt dadurch aufs neue, daß er den Anschluß an die junge, volkstümliche Schule suchte, die in der letzten Periode seines Schaffens aufkam und ihre Motive aus der Welt des Tages entlehnte. Er ging darauf aus, eine edle Volkskunst zu schaffen, die dem Unbemittelten in den stattlichen großen Holzschnittblättern und den schlanken Pfostenbildern einen Ersatz für den Kakemono, in den Bilderbüchern einen solchen für die in die Breite aufgerollten Makimonos bot. Das Publikum der Holzschnitte aber bestimmte auch die Gegenstände der Darstellung; die ganze bunte Welt ringsum stellt die Themata.

Abb. 148. Selbstporträt. Schnitt von Felix Valloton.
Aus Meier-Graefe „Felix Valloton". Berlin, J. A. Stargardt. (Zu Seite 148.)

Wer jenen außerordentlich wichtigen Schritt tat, von der Handkolorierung zur Anwendung mehrerer, vorab jedenfalls zweier Platten überzugehen, ist noch nicht mit Sicherheit festzustellen. Vielleicht war es Nishimura Shigenaga, dem der japanische Holzschnitt diese entscheidende Wendung verdankt; denn einer seiner Zweifarbendrucke, der unzweifelhaft der frühesten Periode des Farbenholzschnitts angehört, trägt einen überaus seltenen Vermerk: ein Datum, und zwar das des Jahres 1743, das er vielleicht aus Stolz über seine Erfindung hinzugefügt hat. Jedenfalls ist die neue Technik um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts schon allgemein verbreitet, und nun entfaltet die ostasiatische Xylographie erst ihre ganze Kraft. Gleich zu Beginn erscheint der Farbendruck auf seiner Höhe; ein Tasten hinsichtlich des koloristischen Akkordes oder der technischen Herstellung gibt es nicht! Sofort erscheinen jene Harmonien in zarten, sorgsam abgestimmten Tönen, deren Delikatesse unübertrefflich ist. An Stelle des lebhaften Rot und Gelb, das die mit der Hand arbeitenden Illuminatoren der primitiven Blätter lieben, tritt jetzt vor allem der beliebte Zweiklang Rosa-Hellgrün, dessen subtile Bläße wundervoll zu der sensiblen Zeichnung paßt. Nur selten wird er durch eine andere Skala, etwa durch die Zusammenstellung Grün-Gelb ersetzt.

In diesen lichten Farben erscheinen nun vorab die süßen Frauengestalten, die von vornherein eine so große Rolle im japanischen Holzschnitt spielen. Okumura Masanobu, noch in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, schildert sie in der

graziösen Schlankheit, dem unschuldigen Liebreiz und der weichen Eleganz, die von nun ab für das Schönheitsideal im Lande der Chrysanthemen charakteristisch werden. Doch höher noch führt diese Art Suzuki Harunobu empor, der im Jahre 1770 verstorbene Künstler, der der ganzen Entwicklung des Holzschnitts in seinem Vaterlande einen mächtigen Anstoß gab als der Schöpfer des künstlerischen Buntdrucks mit einer über die bisherige Bescheidenheit hinausgehenden und bald unbeschränkten Zahl von Farbenplatten. Harunobu bildet den weiblichen Typus Masanobus weiter aus, und in unübersehbaren Scharen erscheinen auf seinen Blättern die jungen Mädchen mit den dünnen Gliedern und den schmalen Gelenken, deren kleine Gestalt uns fast zerbrechlich dünkt und die so träumerisch verliebt das Köpfchen auf die Brust herabhängen lassen, daß ihre Körper in dem langwallenden Kimono jene S-Linie bildet, die nicht mehr verschwindet (Abb. 142). Er zeichnet sie, wie sie spazieren gehen, wie sie tanzen, lesen, Blumen kunstvoll ordnen, musizieren oder malen. Aus der primitiven Steifheit und Gebundenheit weiß dieser Meister sich zu lösen, aber mit feinstem Instinkt für die dekorativen Aufgaben seiner Schöpfungen hält er sich in der andeutenden Sprache der älteren Kunst. Er wirft in engem Rahmen ganze Welten auf das Papier und belebt seine Bilder mit den erlesensten Farbenmischungen, unerschöpflich in der Erfindung, bei aller Verwandtschaft der Motive nie sich wiederholend. Hier sitzen zwei junge Mädchen in leicht angedeuteter Parklandschaft auf einer Bank und träumen vor sich hin. Dort bläst eine zarte Flötenspielerin im sinkenden Dunkel des Abends ihrer Freundin ein Liedlein vor. Eine jugendliche Fischerin angelt mit unnachahmlicher Grazie im Bache nach einem Fischlein. Oder es ist Winter, und der blendend weiße Schnee, der den Boden und die Dächer und die Berge des Hintergrundes bedeckt, steht in wirksamstem Kontrast zu der abgestimmten Buntheit der sonstigen Farben.

Ein Meister der schmalen, langen Pfostenbilder ist vor allem Koriusai, der auf diesem begrenzten Raume seine Figuren meisterhaft zu komponieren weiß. Die kompliziertesten Bewegungen, etwa wie eine Mutter ihr Kind um einen Wandschirm herum spielend hascht, spannt er ohne die geringste Gewaltsamkeit und ohne Verstümmelung in das Prokrustesbett dieser seltsamen Formate. Solche Kinderszenen finden sich überhaupt in großer Zahl, und es ist wunderbar zu beobachten, mit welcher Intimität und welchem Verständnis die japanischen Künstler dem Leben der Kleinen nachgehen, sich in ihre Spiele und Empfindungen hineinversetzen. Kinder tummeln sich und raufen sich, spielen mit Bällen und mit Fischen in zierlichen Schüsseln, und vor allem sind sie ihrer Mutter attachiert, die sie trägt oder an der Hand führt, sie liebkost oder kleidet, sie unterweist oder mit ihnen herumtollt. Diese Darstellungen, in denen namentlich Kitao Shigenasa hervortritt, haben für uns etwas besonders Ergreifendes, weil hier durch alles Fremdländische und Absonderliche hindurch ein menschlicher Ton anklingt, der auch in der Melodie unseres Lebens vorhanden ist. Mögen die Erwachsenen und ihre Lebensformen noch so verschieden sein, Kinder sind sich in ihres Wesens Form gleich, ob sie am Gelben Meer oder an der Ostsee geboren sind, ob sie zu den Füßen des Fuji-Yama oder der Zugspitze spielen. In den Schilderungen ihrer Fröhlichkeit, ihrer Sorglosigkeit und ihrer Streiche reichen die Völker über die Weltmeere einander die Hände.

Um so krasser prägt sich die Verschiedenheit der westeuropäischen und ostasiatischen Kulturen in den japanischen Schauspielerbildern aus. Seitdem Katsukawa Schunscho (1726—1792) in den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts dem bis dahin wenig gepflegten und geachteten Genre mit großer künstlerischer Kraft erhöhte Geltung verschaffte, beherrschte es eine Zeitlang den Markt und das Publikum. Die Japaner sind in der Herstellung solcher Bilder, in denen die Lieblinge des Volkes in ihren Meisterrollen oder auch in bürgerlicher Tracht auftraten, unermüdlich, und Schunscho, an den sich eine ganze Schule anschloß, war ungemein glücklich in der Wiedergabe solcher Gestalten. Ganz im Gegensatz zu dem altjapanischen Ideal der absoluten Selbstbeherrschung, die keiner inneren Erregung gestattet, sich auf dem Antlitz abzuspiegeln, findet man hier die ganze leidenschaftliche Bewegtheit des Theaterspiels, die Übertreibungen und stilisierten Steigerungen der Affekte, die dabei beliebt sind, die phan-

tastischen Kostüme der Mimen und ihre grotesken Masken. Dabei ist der Hintergrund nur mit ein paar flüchtigen Strichen angedeutet, aber doch so, daß er den Effekt des Bildes unterstützt. Auch auf Fächern tauchen die Holzschnittbildnisse besonders beliebter Bühnenhelden auf. Eine Stellung für sich in diesem Theaterkreise nimmt Tschinsai Scharaku ein, der gern große Köpfe, scharf charakterisiert, in breiten, energisch hingesetzten Linien auf dunkeln Grund gesetzt, daß sie, vollkommen wie Plakate, weithin leuchten.

Torii Kiyonaga (1742—1815), der schon ins neunzehnte Jahrhundert hineinragt, wird dann in seinen Schilderungen noch freier und entfernt sich noch weiter von der naiven Überzierlichkeit der älteren Gruppe. Von ihm und Schuntscho, einem Schüler des Schauspielerporträtisten Schunscho, stammen vor allem prächtige Einzelbilder und Gruppen von Frauen und Mädchen, oft dreiteilige Blätter von außerordentlicher Kunst der Komposition. Doch der gewandteste und vielseitigste Künstler um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts ist Kitagawa Utamaro, als Persönlichkeit vielleicht die interessanteste Erscheinung in der ganzen Geschichte des ostasiatischen Holzschnitts, ein Repräsentant des unerhört gesteigerten Luxus und Raffinements der japanischen Gesellschaft in jener Zeit. Utamaro war ein Sinnenmensch vom Scheitel bis zur Sohle, ein Künstler von riesenhafter, leidenschaftlicher Arbeitskraft und ein Bohémien im modern-europäischen Sinne. Am Tage war er unablässig tätig, die Nächte aber verbrachte er im Yoshiwaraviertel, dem großen Sammelplatz der Kurtisanen, deren kultivierte Zierlichkeit und Anmut er zu preisen nicht müde wurde, bis er 1806, ein Fünfziger erst, früh verbraucht von der Wildheit seines zügellosen Lebens dahingerafft wurde. Aber Utamaro hat uns auch jene berühmten Folgen der Insekten, Vögel, Blumen usw. hinterlassen (Abb. 143 u. 144), die zu den entzückendsten Schöpfungen der Graphik aller Zeiten und Völker gehören, darunter jenen kostbaren Zyklus „Erinnerung an die Ebbe", in dem er die ganze Herrlichkeit der Muscheln und Gewächse, welche die Flut an den Strand des Meeres spült, in den suggestiven, rasch hingesetzten Strichen seiner impressionistischen Zeichnung festgehalten hat. Überall sind Verse in diese Blätter hineingeschrieben, daß sie wie ein Kranz duftiger Lyrismen erscheinen. Utamaros Lebenswerk ist nach jeder Richtung ein Glanzpunkt in der Entwicklung des japanischen Holzschnittes. Er ist unübertrefflich in der Aufstellung reizvoller, immer neuer Farbenskalen, in denen immer andere fremdartige Akkorde, wie violett-blauschwarz und ähnliche, eine Rolle spielen, während die mit trockener, d. h. farbloser Platte nur

Abb. 149. William Nicholson: „Archery", Juliblatt aus „An Almanac of twelve Sports". Verlag von William Heinemann in London. (Zu Seite 149.)

reliefartig ins Papier gepreßten weißen Partien dazu in raffiniertem Kontrast stehen. Und geradezu Rätselhaftes leistete Utamaro in der technischen Ausführung, zu der er sich seine Xylographen ebenso erzog, wie Holbein seinen Lützelburger, Menzel seinen Unzelmann und Doré seinen Pisan. Unnachahmlich ist die Sorgfalt, mit der seit Utamaro die bunten Platten hergestellt werden, der Nuancenreichtum, der beim Auftragen der Farbe vor dem Druck entfaltet, der sichere Geschmack und das technische Wissen, mit denen die Wirkung vorausberechnet wird, die an bestimmten Stellen durch das Übereinanderdrucken verschiedener Farbstöcke erzielt werden kann, die Korrektheit, mit der der Drucker „Register hält", d. h. dafür sorgt, daß die Abdrücke genau aufeinander passen.

Die beiden großen Meister, mit denen die Geschichte des japanischen Holzschnitts ausklingt, und die schon bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts vorrücken: Katsushika Hokusai (1760—1849) und Schiriusai Hiroshige (1797—1858), deren Namen in Europa wohl am bekanntesten geworden, haben den Älteren gegenüber einen schweren Stand. Die Werke der früheren Kunst sind bei ihnen vielfach verschwunden und mehr realistische Wirkungen sind angestrebt, die freilich mit unserm Realismus immer noch nichts zu tun haben, aber doch in einem gewissen Gegensatz zu der einstigen Art stehen. Man merkt: hier ist schon das Japan, das sich bald dem Europäismus in die Arme werfen und dabei viel von dem Eigentümlichen und Bodenwüchsigen seiner großen alten Kultur verlieren wird. Hat doch Hiroshige in seiner letzten Zeit sogar die schrecklichen Anilinfarben benutzt, die das dankbare Abendland nach Japan importierte! Aber auch hier kommt ein wichtiges neues Moment hinzu: die Landschaft tritt nun bedeutungsvoll in den Vordergrund (Abb. 145 u. 146). Und Hokusai, der oft auf die stolz reservierte Sprache der Klassiker verzichtete und Farbenzusammenstellungen gebrauchte, die nichts mehr mit der altjapanischen Noblesse zu tun haben, hat daneben doch einen gewaltigen Schatz von Neuem und Bedeutsamem geschaffen. Wir staunen vor der ungeheuren Vielseitigkeit und der sicheren Reife dieses Mannes, der bis ans Ende seines langen Lebens unermüdlich die Natur studiert und an der Verfeinerung seiner Mittel gearbeitet hat, — der Menzel von Nippon. Er hat die Ausdrucksfähigkeit des Farbendrucks dabei in einer ungeahnten Weise erweitert und gesteigert, und er hat dann wieder in zahllosen andern Stücken die ganze Grazie und zeichnerische Kraft der Vergangenheit souverän zusammengefaßt. Auch die Freude an der Karikatur, die dem japanischen Holzschnitt niemals fremd war, hat er übernommen und in genialer Manier zu lustigen Blättern von einer grotesken Komik geführt, die uns unmittelbar an Wilhelm Busch erinnern und dadurch abermals tiefe, verborgene Zusammenhänge in der künstlerischen Auffassung räumlich so weit getrennter Rassen offenbaren.

Hokusai ist ein Künstler, der die ganze Welt beherrscht. In seiner vierzehnbändigen Skizzensammlung „Mangwa", die seit 1812 herauskam, und in den zahlreichen Publikationen, die ihr folgten, hat er alles geschildert, was der Japaner sieht und was er denkt, zarteste Landschaften und bewegte Schauspielerszenen, lebendige Darstellungen aus Sagen und Legenden und aus dem täglichen Leben, aus Städten und Dörfern (Abb. 141). Eine große Rolle spielt auch in seinen Blättern wieder die japanische Frau. Ihre häusliche Beschäftigung, ihr Liebesleben, ihr Spiel mit den Kindern, wird in unzähligen Darstellungen, mit immer gleicher Hingabe, aber stets in anderer Art, immer mit einer neuen Nuance der Komposition oder der Farbengebung geschildert. Die diskrete japanische Kunst des Andeutens, des Nicht-alles-sagens hat in Hokusai einen ihrer glänzendsten Vertreter gefunden. In wenigen bestimmten Strichen werden Menschen, Tiere, kunstgewerbliche Gegenstände, Bäume, Berge, Wiesen hingezeichnet. Die Fertigkeit, das Nebensächliche auszuscheiden, mit raschem Auge den richtigen und charakteristischen Ausdruck des Ganzen zu erfassen, den Rhythmus der Hauptlinie zu erkennen und sie zu harmonischem Spiel miteinander zu verbinden, ist von keinem anderen Meister mit größerem Geschick geübt worden. Mit Entzücken betrachtet man diese Blätter, auf denen mit den zartesten Farben das japanische Land hingezaubert ist, auf denen das geistreiche Prinzip des Unsymmetrischen, des kunstvollen Ausschnitts, der bei aller tiefen Absicht einer Laune des Zufalls seine Entstehung zu verdanken scheint, seine fesselnde Wirkung ausübt. Wunderbar, wie Hokusai,

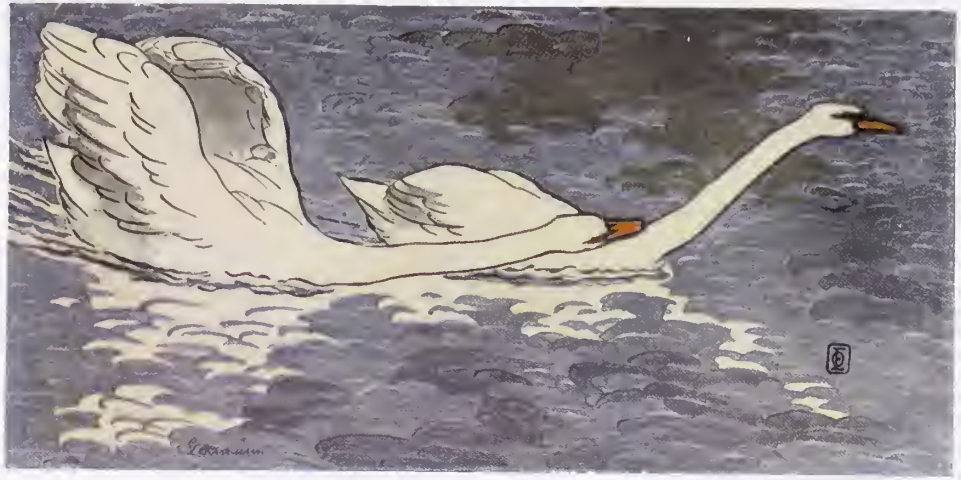


Abb. 150. Schwäne. Farbiger Holzschnitt von Otto Eckmann. Autotypisch verkleinerte Wiedergabe.
(Zu Seite 149.)

Abb. 151. Schnitt von Peter Behrens. Zinkographisch verkleinert. (Zu Seite 150.)

aber auch Hiroshige und seine andern Zeitgenossen, die Vorteile des erhöhten Standpunktes nutzten, der es ermöglicht, unerhörte perspektivische Ausblicke zu eröffnen und dem Beschauer in kleinem Rahmen eine ganze Welt zu Füßen zu legen.

Damit aber wird es für die Geschichte dieser wundervollen japanischen Farbenspiele Nacht. Nur die Künstler der „Surimono", der oft mit Silber- und Golddruck gezierten Einladungszettel und Neujahrskarten, mit denen sich Künstler, Dichter, Liebhaber und Aristokraten beglückwünschen, halten eine Zeitlang noch ein Restchen der glorreichen alten Tradition aufrecht. Dann begnügt man sich damit, ähnlich wie in Europa den Holzschnitt zur Reproduktion von Gemälden zu benutzen, freilich mit großer Geschicklichkeit und glänzendem technischen Raffinement, das zu überraschend getreuen Nachbildungen führt. Doch nun versinkt der ganze Betrieb genau so in handwerksmäßige Roheit wie der des ehemals so herrlichen, einzigartigen japanischen Kunstgewerbes, das jetzt „für den Export" zurechtgemacht wird. An Stelle der Liebe tritt die Spekulation. Nirgends wird der rettungslose Niedergang der japanischen Kunst, der dem Aufschwung der Nation in staatlicher, sozialer, militärischer Hinsicht parallel geht, deutlicher als auf diesem Gebiete, das ihre eigenste Domäne war. Mit Verwunderung sah man schon vor zehn Jahren die rasch hergestellten Holzschnittdarstellungen aus dem Kriege gegen China vom Jahre 1894; aber erblickt man die neuesten „aktuellen" Schilderungen aus den Seekämpfen mit der russischen Flotte und aus den Schlachten in der Mandschurei, so gewahrt man mit Schrecken, wie die Verwilderung in dem abgelaufenen Dezennium fortgeschritten ist. Zwischen diesen rohen Blättern und den Neuruppiner Bilderbogen

ist nun fast kein Unterschied mehr. Die Japaner haben auch hier den Anschluß an die europäische Kultur mit verblüffender Schnelligkeit erreicht. Doch wir werden darum dem Inselvolke die köstliche Welt voll Grazie, Anmut und Zierlichkeit nicht vergessen, die uns seine alten Künstler geschenkt haben, und immer wieder wird das Auge Feste erleben, wenn es das edle, wohlerwogene Spiel jener Linien, ihr Neigen und Grüßen, ihr Biegen und Beugen, wenn es den Reiz jener wundersamen Farbenakkorde in sich aufnimmt.

* * *

Als diese Kunst nach Europa kam, erkannte man erst, wie weit man sich von den eigentlichen Zielen des Holzschnitts entfernt hatte. Zwar machte die Befreiung von der Konvention vorerst nur langsame Fortschritte, aber immer stärker befestigte sich nun in dem jüngeren Geschlecht die Überzeugung, daß die moderne Art der Xylographie, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten entwickelt hatte, unerträglich sei.

Ein weiteres Moment freilich kam hinzu. Die Reproduktionstechnik hatte mit Hilfe der Camera des Photographen erstaunliche Fortschritte gemacht. Von dem Augenblicke an, da es gelungen war, die Photographie mit der Druckerpresse in Verbindung zu bringen, da das Lichtbild in den drei Hauptformen der Photogravüre, des Lichtdruckes und der Phototypie den Anschluß an die Kunst des Pressedrucks vollzogen hatte, war der Holzschnitt in seiner Alleinherrschaft als reproduktive Technik bedroht. Zumal die Phototypie (und ihre hauptsächlichsten Unterarten, die Zinkotypie und die Zinkätzung) machte dem Holzschnitt Konkurrenz, denn sie gehört zur Gattung der Hochätzung, d. h. eines Verfahrens, bei dem auf photomechanischem Wege ein Bild in der Art auf eine Metallplatte übertragen wird, daß seine Linien und Punkte erhaben stehen bleiben, während seine hellen Partien vertieft werden. Die Hochätzung ist also dem Hochdruckverfahren des Holzschnittes nahe verwandt; sie ist am ehesten imstande, sich mit der Drucktype zu vermählen, sie kann auf derselben Presse und zu gleicher Zeit gedruckt werden wie der Lettersatz des Textes. Durch dies Verfahren war der Xylographie ein Konkurrent erstanden, der ihn an Zuverlässigkeit natürlich übertraf, und es hat nicht an Leuten gefehlt, die beim Ansturm aller dieser neuen Erfindungen der alten Kunstübung des Holzschnitts das Totenliedlein anstimmten. Nur eins schien noch ein Trost zu sein: man sah, daß die photomechanischen Verfahren, welche die linearen Werte einer Vorlage mit so absoluter Treue bewahrten, doch für die Wiedergabe der farbigen Wirkungen, der Licht- und Schattenverhältnisse noch nicht die gleiche Sicherheit boten. Die verschiedenartigen Bestandteile der Farben auf den Gemälden wirkten auf die photographische Platte oft so, daß bei der Reproduktion sich das Verhältnis der einzelnen Valeurs zueinander verschob. Hier also, so rief man, muß doch der Xylograph noch einsetzen, der seiner Arbeit etwas Persönliches gibt und in der Erhaltung der luministischen und koloristischen Wirkungen zuverlässiger ist. Aber auch dieser Trost der Freunde des modernen Holzschnitts schwand nach und nach, als die photomechanische Reproduktionstechnik von Jahr zu Jahr jene Schwierigkeiten und Unsicherheiten immer mehr zu überwinden begann. Was soll nun aus dem Holzschnitt werden? lautete jetzt die immer ängstlicher werdende Frage. Die Antwort darauf gab die jüngere Künstlergeneration. Sie faßte ihre Ansicht ungefähr in folgenden Sätzen zusammen:

Abb. 152. Mutter und Kind.
Schnitt von Emil Orlik.
(Zu Seite 150.)

Der Holzschnitt hat uns im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts als Reproduktionstechnik große, unschätzbare Dienste erwiesen, die wir ihm nicht vergessen werden. Ohne seine Hilfe, ohne die Umwandlung,

Abb. 153. Schnauzl.
Schnitt von Emil Orlik. (Zu Seite 150.)

Erweiterung und Verfeinerung seiner Technik wäre es jahrzehntelang nicht möglich gewesen, die Kenntnis der Kunstwerke alter und neuer Zeit so zu verbreiten, wie es die Massen verlangten, und wie es im Interesse der modernen demokratischen Welt zu wünschen war. Aber in diesem Dienst hat sich der Holzschnitt aufgerieben, in der Arbeit für andere hat er seine künstlerische Kraft und seine eigenartige Bedeutung eingebüßt. Wir begrüßen es mit höchster Freude, daß ihm dieses Amt jetzt durch die neuen Fortschritte der Technik abgenommen wird. Die mechanischen Verfahren sind, zumal wenn die Technik noch weiter fortschreitet, viel eher als der Holzschnitt dazu imstande, treu zu reproduzieren. Die Camera obscura und die Maschine sind zuverlässiger als die Hand des Xylographen. Bei der Reproduktion aber kommt es uns in erster Linie, ja vielleicht überhaupt lediglich auf diese Zuverlässigkeit an; es ist im allgemeinen unnötig und bedeutet eine Vergeudung der Kräfte, ja es kann sogar in die Irre führen, wenn man verlangt, daß auch der Reproduktionsarbeit in allen Fällen noch etwas Persönliches innewohne. Der Holzschnitt jedoch kann seine Kräfte auf ganz anderem Felde tummeln. Der Xylograph kann als Künstler auftreten in Blättern, deren Absichten sich mit keiner anderen Technik erreichen lassen, in Arbeiten, bei denen es wohl darauf ankommt, daß die Persönlichkeit des Künstlers sich ausdrückt, und schließlich in den seltenen Fällen, in denen die Nachbildung malerischer oder zeichnerischer Originalarbeiten besondere Aufgaben stellt, die bisher kein anderer zu lösen wußte.

Zu gleicher Zeit revidierte das jüngere Geschlecht die Prinzipien der Illustrationskunst, und man entdeckte auch hier, daß man Jahrzehnte hindurch vielfach gesündigt hatte. Es ist oben wiederholt auf die Schwächen der Illustration in der Zeit des Realismus hingewiesen worden. Jetzt hatten die Japaner wieder den Sinn für das Dekorative geweckt, und von ihnen geleitet fand man den Weg zurück zu den glorreichen Vorbildern der europäischen Vergangenheit. In England zuerst, wo man daran ging, das Kunstgewerbe in moderner Weise umzugestalten, nahmen sich die Reformatoren auch des Buchschmucks und der Illustration an. William Morris (Abb. 147) und die Seinen fanden wieder den Weg zurück zu der Kunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, die sie mit modernem nationalen Geiste erneuerten. In den wundervollen Büchern, die Morris, der Allerweltskönner, teils allein, teils mit Hilfe seiner Freunde, vor allem Walter Cranes, herausgab, bestand die Illustration nicht mehr aus eingefügten Bildern; sie ward wieder ein Teil des Buchganzen, der mit dem Satz des Textes innig verbunden blieb, sowohl da, wo er rein ornamental vorging, als auch da, wo er durch dekorative Darstellungen den Satz unterbrach. Und nur eine Technik, das sah man ein, konnte hier wieder zum Rechten führen: der Holzschnitt oder vielmehr die Holzschnittart, denn der moderne Druck, der die Bücher gleich in einer riesigen Anzahl herstellte und auf den Markt warf, konnte insgemein mit der diffizilen Holzplatte nicht mehr arbeiten. Die Hochätzung aber konnte den Holzschnitt, wenn man seine zeichnerische Art festhielt, vertreten, und die Galvanos, die man von dem geschnittenen Stock nahm, konnten diesen fast ganz ersetzen. Es hat lange gedauert, bis die moderne englische Buchkunst erst Frankreich und dann Deutschland eroberte. Aber im Verlauf des letzten Jahrzehnts hat sich doch auch bei uns der Geschmack erzogen. Die „Prachtwerke" sind endgültig abgetan, und man hat eingesehen, daß es die Aufgabe des Illustrators sein muß, die Worte des Textes entweder in ornamentalem Spiel zu begleiten oder, den Gedanken des Schriftstellers folgend und selbständig weiter arbeitend, in freier Erfindung, stets in den Grenzen des dekorativen Prinzips, zu paraphrasieren. Max Klinger ging hier

führend voran, aber als Radierer; Joseph Sattler, in dem der Geist der deutschen Renaissance-Meister noch einmal lebendig geworden zu sein scheint, Wilhelm Steinhausen, der, von Thoma angeregt, Dürers Pfaden folgt, Melchior Lechter, der, ähnlich wie die Engländer, aber völlig eigenartig, sich an die Gotik anlehnt, Otto Eckmann, der zumal für das Ornament bahnbrechend tätig war, Th. Th. Heine, der geistreiche und witzige Beherrscher der feinen Linie, haben am meisten dazu getan, den alten Holzschnittstil für die Zwecke der Buchausstattung aufs neue nutzbar zu machen. Zahlreiche tüchtige Künstler sind diesen Führern gefolgt.

Noch mehr aber kam der Holzschnitt zu seinem Rechte, als sich die Künstler ihm endlich wieder außerhalb der Illustration zuwandten. Das neuerwachte Interesse an allem Technischen, das mit dem Aufblühen des Kunstgewerbes innig zusammenhing, trieb, erst vereinzelt, dann in größerer Zahl, Maler und Zeichner dazu, sich selbst die Geheimnisse der Xylographie anzueignen und so eine Personalunion zwischen Künstler und Holzschneider herzustellen, wie sie in dieser Form niemals zuvor existiert hat.

Von einer großen Entwicklung des Holzschnitts in diesem modernen Sinne kann freilich noch keine Rede sein, und wir stehen heute der Bewegung auch noch zu nahe, um eine Darstellung des Weges, den sie genommen, zu geben, geschweige denn ein abschließendes Urteil darüber fällen zu können. Es seien darum hier nur in raschem Überblick die wichtigsten Persönlichkeiten genannt, die in dieser Reformation des Holzschnitts bedeutsam hervorgetreten sind, wobei selbstverständlich auf eine Vollständigkeit in der Aufzählung aller der hoffnungsvollen Talente, die sich neuerdings unserer Kunstübung zugewandt haben, von vornherein verzichtet werden muß.

In Frankreich, wo man zuerst die Größe und Schönheit der japanischen Kunst begriff und pries, trat auch der Künstler auf, der für den europäischen Holzschnitt neue Bahnen frei machte: Felix Valloton. Er verzichtete nicht nur auf den Tonschnitt der xylographischen Anstalten, er wandte sich auch von der Linienmanier des Faksimile ab und suchte die Effekte seiner Blätter darin, daß er sie ganz und gar auf die Kontraste heller und dunkler, oder vielmehr weißer und schwarzer Flächen stellte. Valloton steht darin, wenn man genau zusieht, durchaus auf dem Boden der französischen Tradition; auch hier finden wir die organische Entwicklung, deren sich die Pariser Kunst auf allen Gebieten und stets rühmen durfte, so revolutionär sich manche junge Generation auch gebärdet hat. Dieser wirkungsvolle Wechsel blendender Licht- und tiefer Schattenpartien war, wie wir oben sahen, schon immer eine charakteristische Eigenschaft des französischen Holzschnitts. Valloton allerdings geht radikaler vor als die Künstler der dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Er hebt die Linien, die jene immerhin noch gelten ließen, überhaupt auf und verfährt ganz summarisch, indem er die Strichlagen der dunkleren Bildteile einfach einer verhältnismäßig großen Fläche zusammenfaßt, also die Erscheinung, die er wiedergeben will, auf die kürzeste malerische Formel reduziert und sich um die Einzelheiten kaum mehr kümmert. Aus dem Holzklotz werden dann mit ein paar großen Schnitten einige kleinere Klötze herausgeschnitten, etwa beim Porträt eine Stirn, ein Nasenflügel, eine Backe — und das Bild ist fertig. Aber so primitiv das Prinzip dieser Technik, so geistreich ist Valloton in der Benutzung. Mit fabelhaftem Blick für das Charakteristische eines natürlichen Vorbildes wählt er die Stellen aus, wo er mit seiner radikalen Vereinfachungsmanier einsetzen kann. Er hat eine lange Reihe Köpfe berühmter Leute unserer Zeit auf den Stock gezeichnet, die ihm verblüffend ähnlich geraten sind. Die Kunst berühmter Silhouettenschneider aus dem achtzehnten Jahrhundert scheint hier, unendlich verfeinert, wiederzukehren (Abb. 148). Es ist, als falle ein scharfer Lichtstrahl wie ein Blitz in einen stockfinstern Raum und verlösche sofort wieder —, in dem Augenblick aber, da er die darin befindliche Gestalt oder Gruppe erhellte, hat des Künstlers scharfes Auge ihn in jäher Schnelligkeit erfaßt und in seiner Wirkung festgehalten. Es ist natürlich, daß die stark unterstreichende, weil immer in lauten Gegensätzen redende Charakteristik Vallotons in der Konsequenz leicht zur Karikatur verleitet und der Künstler hat diesen Vorteil oft ausgenutzt, aber nicht minder oft auch gezeigt, mit welcher Diskretion er zur rechten Zeit vor der letzten Konsequenz Halt zu

Abb 154. Klatschweiber. Farbschnitt von Emil Orlik. (Zu Seite 150.)

machen weiß. Mit schlagender Prägnanz werden in diesen Vallotonschen Blättern bei aller unerhörten Einfachheit des technischen Vorganges die entscheidenden Züge des Vorbildes gleichsam festgenagelt. Es ist fast, als stehe zwischen der Konzeption und der xylographischen Ausführung gar nicht eine vermittelnde Zeichnung, sondern als sei sofort anstatt des Bleistifts das Schneidemesser zur Hand genommen. Valloton denkt in der Tat als ein Holzschneider, nicht als ein Zeichner, der dann nur im Holzschnitt ein Mittel zur Vervielfältigung seiner Arbeit sieht. Es ist sehr pikant, wie er mit dieser Technik der Ruhe die Nervosität des modernen Lebens und der modernen Menschen in all ihrer Fahrigkeit meistert, und es ist höchst reizvoll zu beobachten, wie er bei aller dekorativen, ja ornamentalen und sogar drucktypenartigen Flächigkeit seiner Sachen, bei aller Primitivität der ineinandergehenden, gar nicht voneinander abgehobenen dunklen Flächen dennoch erstaunliche Illusionen plastischer Körperhaftigkeit erreicht.

In England hat sich beim selbständigen Holzschnitt von vornherein der japanische Einfluß unmittelbarer kundgegeben als in Vallotons Manier, der ihn schließlich nur als Anregung benutzte, um dann ganz eigenmächtig vorzugehen. Die Engländer wandten sich sofort dem Farbenholzschnitt nach japanischem Muster zu. Natürlich spielte bei der Art, wie man ihn benutzte, nun die moderne Malerei eine entscheidende Rolle, und man suchte nicht lediglich dekorative, sondern zugleich malerische Wirkungen zu erzielen. Aber es lag nahe, gelegentlich auch die japanische Art der Komposition zu nützen und sie zu ernsten, stimmungsmäßigen oder zu humoristischen Effekten heranzuziehen. Für die letztere Gruppe sind namentlich die glänzenden Karikaturen von Nicholson (Abb. 149), für die erstere die Landschaften, Straßenszenen, Figurenbilder und Interieurs von Morley Fletcher, Sidney Lee und anderen bezeichnend. Auch des Impressionistenmeisters Camille Pissaro Sohn Lucien hat in seinem Londoner Aufenthalt englische Art angenommen. Der große Reiz dieser Blätter besteht darin, daß der Künstler mit wenigen Farben zu einem abschließenden und interessanten Ausdruck kommt. Es handelt sich nicht im entferntesten um eine realistische Wirkung, sondern darum, in geistreicher Weise die unendliche Fülle der natürlichen Farben in einigen entscheidenden Haupttönen summarisch zusammenzufassen, ebenso wie die sparsamen Linien der Zeichnung die vielgestaltigen Formen des Vorbildes nur leise anzudeuten imstande sind. Es ist also eine doppelte Abstraktion, mit der der Künstler hier arbeitet, eine lineare und eine koloristische, und doppelt ist darum auch die Anregung, die er auf den Beschauer überträgt und durch die er diesen veranlaßt, aus eigener Kraft das angedeutete Bild zu ergänzen, es dann wieder im Geiste mit dem ergänzten zu vergleichen, durch diese Mitarbeit dem Arbeitsprozeß des Künstlers selbst nachzuforschen und dadurch zu einem ganz besonderen Genuß des unscheinbaren Blattes zu gelangen.

Auch in Deutschland hat sich der Umschwung unter dem entscheidenden Einfluß der Japaner vollzogen. Otto Eckmann, dem wir auf dem gesamten Gebiete der dekorativen Kunst so zahlreiche Anregungen verdanken, ist auch hier vorangegangen. Und wie allenthalben in seinen graphischen Arbeiten, hat er sich auch im Holzschnitt sehr eng an die unvergleichlichen Meister von Nippon angeschlossen. Von ihnen übernahm er die Prinzipien der freien, naturalistischen Stilisierung seiner Pflanzen und Tiere, unter denen der edle Schwan eine so bevorzugte Rolle spielt, von ihnen die Kunst der leichten, gefälligen Anordnung, den Verzicht auf perspektivische Durchführung zugunsten der dekorativen Flächenwirkung, die er sehr geistreich verwertete, von ihnen auch die Technik des Farbenholzschnitts, ja selbst die Mischung der zarten Farben, die Eckmann sich mit besonderem Raffinement stets selbst zubereitet hat (Abb. 150).

Die ersten Blätter, mit denen Eckmann im Jahre 1897 hervortrat, machten großes Aufsehen und ermunterten zahlreiche Altersgenossen des damals in München lebenden Künstlers und in der Folge eine ganze Reihe von Angehörigen der jüngeren Generation zu ähnlichen Versuchen. Eckmanns Programm wurde dabei dauernd erweitert, indem man von seiner mehr ornamental-dekorativen Art zu Figuren- und Landschaftsstudien überging, die bald in zarten, verschwimmenden Übergangstönen, bald in keck nebeneinander gesetzten energischen Lokalfarben gehalten waren. Andere wieder, wie Peter Behrens

(Abb. 151), schufen sich einen eigenen dekorativen Stil von schöner Kraft des Ausdrucks. Emil Orlik in Prag schnitt meisterhafte kleine Blättchen (Abb. 152—154), bei denen er zum Teil graue und gelbliche Farbenplatten zur Belebung des Schwarz-Weiß-Bildes hinzunahm, so daß diese entzückenden Sächelchen fast Federzeichnungen mit Tuschefüllung glichen. Orlik aber war es, der schließlich den Zusammenhang mit Japan einmal offen betonte und wieder knüpfte. Auf einer Studienreise nach dem Inselreiche und unter dem Eindruck dieses Erlebnisses entwarf er kostbare kleine japanische Szenen, die aus einer merkwürdigen, ganz neuen und eigenartigen Mischung von europäischer und asiatischer Auffassung hervorgegangen sind: Fuji-Bilder, Mädchen unter Weidenzweigen, Kulis, Tempelgärten, Taschenspieler und allerlei charakteristische Gruppen und Landschaften. In München stehen Georg Braumüller, sowie das Bruderpaar Ernst und Hans Neumann an der Spitze einer Gruppe jüngerer Künstler, die sich mit dem Farbschnitt beschäftigen. In Hamburg hat Henriette Hahn durch sehr kühne koloristische Holzschnittexperimente die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. In Leipzig greift Bruno Héroux, ein Graphiker von sehr sicherer und origineller Art, gelegentlich zum Schneidemesser. In Wien haben sich namentlich die Künstler des „Ver Sacrum“ viel mit dem Holzschnitt beschäftigt. Auf der jüngsten allgemein-deutschen Schwarz-Weiß-Ausstellung, die in den Rahmen der Großen Berliner Kunstausstellung 1905 eingefügt wurde, hat es sich gezeigt, daß eine ganze Reihe von Talenten in allen Kunststädten in dies vergessene Künstlerland einzudringen strebt; es ist kein Zweifel, daß die nächsten Jahre noch eine bedeutend lebhaftere Beteiligung zeitigen werden.

Neben diese Versuchen, dem Originalholzschnitt frisches Blut zuzuführen, treten die vereinzelten, aber eben deshalb um so wichtigeren xylographischen Künstlerreproduktionen der letzten Zeit. Zwei Berliner stehen dabei an der Spitze. Zunächst Albert Krüger, der vor allem in der Wiedergabe von Gemälden der Renaissancezeit, namentlich von Porträts, durch Holzschnittdrucke mit mehreren Farbenplatten Bewundernswertes geleistet hat. Seine meisterhaften Arbeiten nach Werken der italienischen Frührenaissance, unter denen der (früher dem Lionardo, jetzt dem Ambrogio de' Predis zugeschriebene) liebliche Kopf der Bianca Maria Sforza aus der Ambrosiana zu Mailand den ersten Platz beansprucht, und denen Krüger kürzlich in dem Holbeinschen Erasmus ein gleichwertiges Stück aus dem deutschen Cinquecento zugesellt hat, werden auch von den besten Clairobscurschnitten alter Zeiten nicht in Schatten gestellt. Als Schwarz-Weiß-Künstler hat sich Krüger im Holzschnitt hauptsächlich in den Dienst Böcklins gestellt, dessen jugendlichen Kopf er in einem feinen Medaillon nach einem Selbstporträt in kräftigen und doch merkwürdig malerischen Schnittlinien festgehalten, dessen Hildebrandsche Bronzebüste er auf den Stock nachgezeichnet, und von dessen farbengewaltigen Bildern er sogar einige mit dem Messer zu reproduzieren versucht hat. Als getreuer Diener moderner Meister darf neben Krüger Martin Hoenemann genannt werden, der sich in einigen Blättern nach Skarbina, Dora Hitz u. a. als ein ungemein geschickter Ausläufer der amerikanischen Manier bekundet, in neueren Arbeiten nach Menzelschen und Liebermannschen Bleistift- und Kohlestudien jedoch so Eigenes und Erstaunliches geleistet hat, daß er durch sie einen besonderen Platz in der jüngsten Geschichte des Holzschnitts erhält. Die Virtuosität, mit der hier die kleinsten Unterschiede in der Stärke der Striche wiedergegeben und mit der namentlich die gewischten Töne in den Druck hinübergerettet sind, geht bis zur unmittelbaren Augentäuschung (Abb. 155).

Doch diese Reproduktionen bleiben in der Minderheit. Der japanische Einfluß hat dem Holzschnitt vor allem seinen eigenen Bereich angewiesen, den er nun selbständig zu verwalten hat. Hier kann ihn kein mechanisches Verfahren verdrängen. Weder die Weichheit und Energie seiner Linien, noch die satte Tiefe seiner dunkeln Flächen, noch die Eigenart seiner Farbenwirkungen kann die Maschine ersetzen, und die Kenner und Liebhaber, für welche diese Blätter gearbeitet sind, haben ein feines Gefühl für den Reiz der persönlichen Arbeit. Freilich, mit dem alten Volkskunstcharakter des Holzschnitts ist es damit vorbei. In dem Bemühen, farbenfrohe Blätter für die weiteren Schichten des Volkes zu schaffen, wird er durch die billiger arbeitende und für diese

Abb. 155. Schnitt von Martin Hoenemann nach Max Liebermann.

Zwecke geeignetere Lithographie, als Schwarz-Weiß-Reproduktion für die Massen durch die photomechanischen Verfahren völlig in den Hintergrund gedrängt. Er entwickelt sich immer mehr zu einer graphischen Delikatesse, und der derbe deutsche Gesell von ehedem ist zu einem raffinierten Kavalier geworden, aus dem Demokraten, der sich überall ins Volk mischte, ward ein sensibler, höchst kultivierter Aristokrat, der sich nur an einen kleinen Kreis wendet und zufrieden ist, wenn er hier gefällt.

Namenregister.

Altdorfer, Albrecht 47.
Amant, O. 101.
Amman, Jost 46.
Anderson, Alexander 133.
Andreä, Hieronymus 30.
Andrew 59.
Anthony, A. V. S. 133.
Arndes, Steffen 21.

Bartels, Hans 121.
Baude, H. Ch. 103.
Behrens, Peter 150.
Bendemann 89.
Best 59.
Bewick, Thomas 61–66.
Bolorini, Niccolo 48.
Bong, Richard 119.
Bosch, Ernst 87.
Braut, Sebastian 20.
Braumüller, Georg 151.
Braun, Caspar 97. 98.
Burger, Ludwig 97.
Burgkmair, Hans 26. 28.
Busch, Wilhelm 100.

Camphausen 112.
Carolsfeld, Schnorr von 91.
Carpi, Ugo da 47.
Cloß, Adolf 110.
Cloß, G. 112.
Cole, T. 121.
Conadam 107.
Cranach, Lucas 44.

Deghouy, F. 110.
Dettmann, Ludwig 121.
Dieterle, C. 91.
Diez, Wilhelm 100.
Doré, Gustav 129.
Dürer, Albrecht 21. 22. 24. 25. 26. 30.

Echtler, Ad. 101.
Eckmann, O. 149.
Edler, Robert 56.
Epp, R. 97.
Exner, H. 88.

Fletcher, Morley 149.
Florian 125.
Flötner, Peter 46.
Friedrich, Woldemar 114.
Friese, Richard 121.
Froelicher 98.
Führich, Joseph v. 93.
Füßli, Orell 104.

Gaber 66. 71.
Garfagnana, Giuseppe Porta della 48.
Gavarni 128
Gedan, H. 97 ff.
Georgy, W. 108.
Gigoux, Jean 128.
Graf, Urs 39. 41.
Graudville 128.
Greis, John 122.
Grien, Hans Baldung 41. 44.
Grüninger, Johann 20.
Grützner, Ed. 105.
Gubitz, Friedrich Wilhelm 71. 72.
Gude, Hans 121.
Gyula, Benczur 82.

Hahn, Henriette 151.
Harburger, E. 98.
Hartenbach, Ritschel von 108.
Harunobu 142.
Hébert 129.
Hecht, Wilhelm 82. 84. 88. 89. 100 ff.
Herkomer, Hubert 133.
Héroux, Bruno 151.
Herrmann, Hans 121.
Heuer, H. & Kirnse 85. 90.
Hiroshige 144.
Hoenemann, M. 151.
Höfel, Blasius 122.
Hoffmann-Zeitz 83.
Hokusai 144.
Holbein d. J. 36. 37. 38.
Hosemann, Theodor 91.
Hübner 89.

Jackson, John Baptiste 60.
Jegher, Christoph 55. 56.
Johnson, Th. 118.
Juengling, Fr. 117.

Kallmorgen, Friedrich 121.
Kauffmann, H. 91.
Käseberg, H. 110.
Kaulbach, F. A. von 88. 89.
Kelly, J. E. 134.
Kilian, Wolfgang 2.
Kirkell, Edward 60.
Kiyonaga 143.
Kleinmeister 44.
Klinkicht, M. 116. 117.
Knaus, Ludwig 112.
Knesing, Th. 105.
Knösler, Heinrich 122.
Koriusai 142.
Krell, E. 110.
Kresse, O. 97. 107 ff.
Kretzschmer, Edward 70. 79. 82.
Krey, Paul 92 ff.
Kröner, Ch. 90.
Kruell, G. 119.
Krüger, Albert 151.
Kuehl, Gotthard 121.

Landseer 133.
Lavoignat 129.
Leloir 59.
Lepère, A. 115.
Leslie 133.
Le Sueur, Pierre 58.
Leu, Hans 41.
Leyden, Lucas van 47.
Lichtenheld 98.
Liebermann, Max 121. 150.
Liezenmayer 112.
Lindsay, A. 126.
Lipperheide, Franz 89. 114.
Lützelburger, Hans 38.

Makart, Hans 112.
Manuel, Hans Rudolf 41.
Manuel, Niklas 41.
Marold, L. 109.
Masanobu 141.
Max, Gabriel 112.
Medici, Maria von 57.
Meissonier 128.
Menzel, Adolph 76 ff.
Moronobus 140.
Morris, William 147.
Müller, A. 98.
Munthe, L. 102.
Mutteuthaler 98.

Nesbitt, Charleton 66.
Neumann, A. 79.
Neumann, Emil 151.
Neumann, Hans 151.
Neureuther, Eugen Napoleon 89.
Nicholson, William 149.

Oberländer, Adolf 100.
Oertel, K. 68. 69.
Orlik, Emil 150.

Pannemaker 132.
Papillon, Jean Baptiste 58.
Papillon, Jean Baptiste Michel 58.
Papillon, Jean Michel 58.
Pfister, Albrecht 14.
Piand 129.
Pisan, Héliodor 130.
Pissaro, Camille 149.
Pletsch, O. 112.

Quentel, Heinrich 16.

Raffet 128.
Ramberg, A. von 114.
Rembrandt 56.
Rethel, A. 92.
Rewich, Erhard 18.
Richter, Ludwig 93 ff.
Riepert, Otto 103 ff.
Roberts, C. 120. 121.
Ruff, L. 110.

Scharaku 142.
Schäuffelein, Hans 26. 28.
Schedel, Dr. Hartmann 18.
Scheu, Heinrich 83.
Schlittgen, Hermann 121.
Schönleber, G. 112.
Schrödter, Adolf 96. 97.
Schunscho 142.
Schuntscho 143.
Schwind, Moritz von 99.
Seitz, Franz 100.
Seitz, Rudolf 112.
Shigenaga 140. 141.
Shigenasa 142.
Skarbina, Franz 121.
Solis, Virgil 46.
Speckter, Otto 120.
Springinklee, Hans 28.
Stelle, Jacques 57.
Stimmer, Tobias 46.
Strützel, O. 96.
Sukenobu 128.

Thumann, Paul 114.
Tory, Geoffroy 49.
Tosa-Schule 140.
Trambauer, J. L. 120.
Treibmann, G. 110.
Twachtmann, T. H. 117.

Unger, Johann F. Gottlieb 70.
Unger, Johann Georg 69. 70.
Unzelmann, F. W. 60. 63. 87.
Utamaro 143.

Valloton, Felix 148.
Vantier, Benjamin 114.
Vierge, Daniel 132.
Vogel, Albert 61. 82.
Vogel, Otto 82.

Wächtlin, Johann 41.
Waldheim 122.
Weber, J. 104.
Weber, J. J. 108.
Weber, Max 120.
Weeks, E. L. 124.
Welsch, F. C. 85.
Werner, Anton von 112.
Wilkie 133.
Wohlgemuth, Michael 18.
Wolf, H. 123.

Yamato-Schule 140.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01152 1461